



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PINCELADAS DE LA NACIÓN.

**EL MUSEO NACIONAL DE ARTE COMO ESPACIO DE
CONVERGENCIA DE LA MULTIPLICIDAD TEMPORAL.**

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A:

VERÓNICA AGUIRRE GARCÍA



ASESORA: DRA. ALEJANDRA GONZÁLEZ BAZÚA

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi mamá por traerme a este mundo tan maravilloso,
A mi papá por enseñarme sus contradicciones.*

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo y la paciencia de mi maestra y asesora Alejandra González Bazúa, quien me ayudó a construir este proyecto desde el inicio. Ha sido una experiencia llena de cariño y aprendizaje. Gracias por acompañarme y guiarme con tu ternura por los vericuetos del proceso de tesis. Muchas gracias por confiar en mí, este logro es tan tuyo como mío.

Gracias a las y los profesores miembros del jurado por sus observaciones para pulir y detallar esta investigación y lograr que sea más completa.

Así mismo quiero agradecer al programa PUIC - Sistema de Becas para Estudiantes de Pueblos Indígenas y Afrodescendientes de la UNAM (SBEI), por brindarme los recursos necesarios para llevar a cabo el proceso de investigación. Su apoyo fue fundamental para mi formación profesional.

Gracias a la Universidad de la Frontera, en Temuco, Chile, en especial a la dirección de Movilidad, por permitirme cursar un semestre en dicha institución. Ha sido una de las experiencias más enriquecedoras tanto a nivel académico como personal.

El pilar fundamental ha sido mi familia siempre, gracias por tanto amor y por ser el mejor equipo de vida. En primer lugar, mi mamá, por siempre acompañarme, impulsarme y animarme a aprender, todos mis logros y procesos han sido posible gracias a ti; eres mi ejemplo y mi más grande motor. A mis tías y tío, Ita, Andre y Paco, por los viajes, las risas y el apoyo para todo. A mis hermanos en forma de primos, Tona y Quetza, por llenar de magia y de aventura mi corazón.

Al abuelo Andrés, por todo el amor que entregó al mundo; por trabajar y confiar en que otros mundos son posibles. Gracias por tu dulzura para guiarnos y llevarnos por montañas, selvas y mares. Me duele el alma que no pudiste quedarte un poquito más para ver cómo lo lograba, pero esto lo sembraste tú, desde las canciones de cuna, con mucho amor y con la paciencia de la tierra. Gracias por brindarme y ser la inspiración para caminar por el sendero de la sociología, sin pensarlo, creaste una socióloga. Gracias por los libros, las historias, y los 24 años de ser el abuelito con la melena más esponjosa. Te mando un besito desde tu suelo al cielo, Tito. Kolaval moltot.

Gracias a mi hermana del alma Aniela, quien con su incondicionalidad me ha alegrado la vida desde el inicio del siglo. Gracias por acompañarme en cada momento, en cada aventura.

Gracias a mis amigos y compañeros de la increíble experiencia que fue el servicio social como profesora adjunta para el Centro de Estudios Latinoamericanos, Vero y Ale. Gracias por enseñarme y aprender conmigo en el camino, para construir nuevas realidades desde aquí.

Gracias a mis amigo/as y compañero/as de sociología, por hacer de la universidad algo bien bonito. A Gris por caminar conmigo desde el inicio de la carrera, por aprender juntas de la vida; por compartirme su risa, sus proyectos y hacerme parte. Gracias a Rehacer por siempre estar, en las buenas, en las malas y en la vida misma, por crecer juntos y recorrer calles y ciudades mientras creamos.

Gracias a Pablo Cano, por tanta alegría compartida. Gracias a Bárbara, por su amistad tan cálida que me ayudó a sobrellevar el invierno más frío de mi vida. Gracias a las amigas, por sostener y abrazar.

Gracias a P, por tanto apoyo y tanto apañe, aquí y en cualquier parte del mundo. Otro sueño que cumplimos, a pesar de todo.

Muchas gracias a mis maestros Valeria, Sergio y Mateo, por confiar en mí y darme las fuerzas para volar y bailar. Gracias a mis compañeras y amigas de Tripulación a Marte por hacer la danza tan divertida.

Muchas gracias a mis alumnas/alumnos por llenar mis días de dulzura, de risas y juegos; por permitir acompañarles en sus procesos y por enseñarme muchas cosas.

Gracias a un trío de 4 patas; en primer lugar, mi perrito Cleto, mides lo mismo que una piña y me das todo el amor del mundo en tus ojitos. Al par de chihuahuas, Niyi y Yayis, por ser leales y cariñosas.

Finalmente, muchas gracias a todas aquellas personas que han luchado y defendido para que alguien como yo logre algo como esto.

Kolavalik, o lo que es lo mismo, Gracias a todos.

Contenido

Introducción.....	8
Capítulo I. La construcción histórica del museo moderno.....	15
1.1 Antecedentes históricos del museo.....	15
1.2 Coleccionismo estético y poder simbólico.....	17
1.3 Un sujeto para el objeto y un objeto para el sujeto	21
1.4 Las modernidades fundantes*	23
1.5 Los tiempos modernos.....	29
1.6 Nacimiento del museo moderno	35
1.7 Nación, imperio, museo	40
1.8 El museo estatizado	43
1.9 Siglo XX.....	47
Capítulo II. Una propuesta metodológica para el estudio del Museo Nacional de Arte desde la sociología	50
2.1 Pensar el museo.....	50
2.2 Pensar el fenómeno museístico.....	52
2.3 Arte, museo y sociología.....	56
2.4 Acercamiento al MUNAL desde la multiplicidad temporal.....	60
Capítulo III. El museo en México.....	63
3.1 La luz llega a Méjico	63
3.2 XX mexicano.....	67
3.3 Nacimiento del MUNAL	73
3.4 Tacuba 8.....	74
3.5 Colección.....	76
3.5.1 Arte novohispano.....	76
3.5.2 Siglo XIX.....	78
2.5.3 Colección Siglo XX	79
3.6 Pinceladas de la Nación, el Paisajismo.....	80
3.7 José María Velasco.....	82
3.8 Mexicanidad, héroes y arte.....	87
Capítulo IV. Pensar el MUNAL.....	90
4.1 La entrada en la pared de exposición	90
4.2 Estado fundante.....	94

3.3 Tiempos de la colección	97
3.4 José María Velasco en la época de la reproductibilidad técnica	101
Consideraciones finales	107
Bibliografía	116

“Los museos, junto con las bibliotecas y los archivos, contienen los testimonios del trabajo realizado por el Hombre a través de toda su historia.”

Hugues Varine-Bohan, *Los museos en el mundo*, 1979

Introducción

La presente investigación surgió del interés por estudiar el museo como espacio a partir del cual se pueden analizar diversas relaciones sociales. Al interior de los recintos museísticos se encuentran elementos que otorgan a dichos espacios una particularidad propia. Esta tesis se propuso analizar el Museo Nacional de Arte como un espacio en el cual convergen múltiples temporalidades, las cuales pueden estudiarse. Así, tomando las piezas, el recorrido y la narrativa propuesta en el diseño de las exposiciones como elementos históricos, se examinarán las relaciones que se producen y reproducen dentro del museo.

Antes de iniciar la revisión específica del Museo Nacional de Arte, y de la profundización del caso con el proceso de museificación de la obra de José María Velasco; en un primer capítulo se exponen algunos elementos de carácter histórico que permiten comprender la complejidad del museo en términos de sus significados y prácticas sociales. Si bien los espacios museísticos son propios de la modernidad, se pueden señalar experiencias previas que les dieron forma y contenido y que hoy día continúan dotándolos de significado.

Desde la Grecia clásica, se destinó un espacio, el *museion*, para el conocimiento y las artes. Así mismo, las relaciones de conquista de territorios desde la época romana, son significativas en la comprensión histórica del museo. El atesoramiento y la exhibición de piezas de las culturas sometidas dotaba de prestigio y poder simbólico a los vencedores, al tiempo que acrecentaban los bienes culturales de las metrópolis dominantes.

El Renacimiento desarrolla otro elemento importante para el museo, pues fue el momento de auge del coleccionismo. El incesante intercambio comercial facilitó la adquisición de objetos de diversas procedencias, superando la obtención bélica de obras. El creciente consumo de piezas estimuló el trabajo de artistas y mecenas; poseer obras de las que se podía presumir su unicidad y autenticidad dotaba a las familias de un reconocimiento social importante. De esta manera, contar con objetos artísticos o culturales fuera de lo común, dotaba de un significativo poder simbólico a las familias. Para este momento las piezas se reconocían tanto por las cualidades artísticas, como por valores simbólicos agregados.

Con las ideas de la Ilustración a flor de piel y en medio de un creciente descontento popular frente a la nobleza que gobernaba Francia desde hace siglos, en 1789 estalló la Revolución en aquel país. Este hito histórico ha conllevado múltiples fenómenos, entre ellos la creación del museo moderno. Al triunfo de la revolución se decide que todas las colecciones privadas de la Corona y la iglesia sean exhibidas bajo la idea de “dar al pueblo lo que le pertenece”. Este hito fundante sigue presente en muchos de los sentidos y significados del museo en la actualidad.

En aquella época, por primera vez se reconocía como derecho universal el disfrute de las piezas, pues eran parte de un *patrimonio* común. Así, en 1791 nació el Museo de la República con sede en el Palacio de Louvre, abierto a todo público, sin ninguna distinción y con un horario establecido. A pesar de las acciones desamortizadoras, las colecciones privadas no desaparecieron en su totalidad, pues a su vez se admitía el derecho individual de poseer riqueza.

La experiencia francesa se fue replicando en diferentes geografías. La caída de imperios, la creación de Repúblicas o Estados y el desarrollo de los primeros nacionalismos, fueron elementos que explican la creación de los primeros museos, principalmente en Europa. Así, el proceso de construcción de museos en esta etapa caminó en paralelo a otro proceso de la modernidad: la consolidación de Estados nacionales.

Para muchos, la Revolución Francesa inauguró formalmente la modernidad; este fenómeno ha representado un cambio importante para la humanidad. La época moderna ha significado para los seres humanos abrir su mundo, hasta encontrarse consigo mismos, y al mismo tiempo enfrentarse a un *otro*. La modernidad ha sido acompañada por el modernismo, un proyecto artístico y cultural que retrata e impulsa los sentires de los sujetos modernos. A su vez, la modernización es la empresa económica que busca el libre intercambio y el uso de la ciencia con el fin de conseguir un progreso acumulativo.

Así mismo, es importante señalar que la experiencia moderna se ha vivido de diferente manera dependiendo de la época, el territorio y de los sujetos que la viven. La modernidad es un proceso complejo, convulso y contradictorio. Se pueden señalar elementos sublimes e

inspiradores, pero, al mismo tiempo, sin necesidad de voltear la mirada tan lejos se presenta también su lado terrible, violento y salvaje. Los museos son producto de esta contradicción.

Los museos, así como las colecciones en su momento, fueron espacios en los que se exhibía el poder, la riqueza y la dominación de un Estado. Las ideas de libertad, fraternidad e igualdad encontraron su límite de congruencia en el Atlántico pues varias metrópolis europeas mantenían colonias en América, África y Asia. Los museos públicos del viejo continente materializaron la ambivalencia contenida en la experiencia de la modernidad, en la cual la grandeza implicaba también violencia y saqueo sistemático; pues, sus acervos contenían no sólo obras producidas al interior de sus fronteras, sino también obras obtenidas a través del sometimiento de los territorios colonizados.

En el siglo XIX, en el marco de los procesos independentistas de América Latina y después de siglos de dominación colonial, cada país de esta región debió afirmarse, tanto al interior como al exterior, como un proyecto político independiente y soberano. Los museos nacionales fueron un elemento importante para afianzar símbolos generales y crear una identidad común en territorios que todavía se estaban conformando.

La historia de los museos se fue diversificando, dependiendo de la región y su relación con la memoria y sus políticas, las artes y su historia. En 1946, después de la Segunda Guerra Mundial, se creó el Consejo Internacional de Museos a través de la UNESCO. Su intención fue construir un espacio de cooperación internacional entre los museos de todo el mundo. El primer capítulo tiene como objetivo desarrollar la densidad temporal contenida en el proceso histórico de construcción de los museos nacionales que contribuya a la comprensión de la complejidad que resulta estudiar el MUNAL.

Tras este primer apartado, en el segundo capítulo se desarrolla la propuesta metodológica, desde una perspectiva sociológica, para abordar al Museo Nacional de Arte. Además del importante análisis histórico, se recurre a un acercamiento sobre el fenómeno museístico desde la multiplicidad temporal con la intención de definir al museo, analizar cómo se han pensado estos recintos, y desarrollar la relación que éstos guardan con el arte.

Así mismo, importa ahondar en lo que implica socialmente la existencia de dichos recintos de exposición y de sus colecciones, pues si bien la narrativa coloca a los objetos como valiosos y bellos, no significa que se reconozcan como tales por todo aquel que los mira. Por ello, en esta investigación se analiza también la relación que mantienen los sujetos con las piezas en exhibición, resaltando las diferencias sociales y culturales que determinan la significación y la aprehensión de los objetos que se encuentran en los museos.

El arte se construye socialmente desde su producción, su distribución y su consumo. En todas sus ramas transmite sensibilidades diversas: calma, melancolía, amor, terror, paz, desilusión, etc., pues retrata sentires que hombres y mujeres experimentan en su andar por el mundo. Una de las particularidades más significativas es que al arte, desde el discurso moderno, se le otorga la cualidad de trascendencia, atraviesa fronteras temporales y espaciales. Por lo tanto, resulta necesaria su conservación como elemento fundamental de la memoria social. Lo que perdura en cada pieza es la sensibilidad que contiene, así, aunque salga de su contexto, los nuevos sujetos pueden tener la capacidad de asir lo más esencial.

Por otro lado, cada espacio y época va agregando nuevas consideraciones a los objetos del pasado, por lo que se reconocen no sólo en sí, la obra en cuanto tal, sino también por su valor histórico-cultural. Las piezas entonces son dotadas de más determinaciones al salir de su lugar y tiempo de origen. De esta manera, en el Museo Nacional de Arte además de exponer el trabajo artístico por sí mismo, también exhibe momentos específicos del devenir *mexicano*.

El tiempo es un símbolo humano que se ha ido complejizando y especificando cada vez más, siguiendo las necesidades de sincronizar diferentes actividades dentro de un *continuum*. El proyecto moderno ha universalizado las unidades temporales, posicionando un sistema de medición como único válido, homologando para todo el Globo la misma organización *objetiva* del devenir. Todos los museos están dispuestos en relación con las unidades temporales institucionalizadas y hegemónicas para estar en sintonía con la cronología de los Estados modernos.

El Museo Nacional de Arte resguarda obras que fueron creadas desde el siglo XVII, mientras que los objetos más contemporáneos datan del siglo pasado. A pesar de mantener una importante distancia temporal de cientos de años, las obras conviven en un mismo espacio. Al exhibir obras de ciertos periodos, se traen a cuenta ciertas características de dicho momento, las cuales son importantes para conocer con mayor profundidad las piezas. La densidad temporal de este museo es abordada en el tercer capítulo.

De esta manera, en un espacio como el MUNAL en el que conviven diversas obras de distintas épocas, también conviven múltiples temporalidades, tanto por las piezas, como por el espacio mismo, el discurso museográfico y los propios sujetos que le otorgan valores simbólicos al espacio. El MUNAL es un proyecto de la segunda mitad del siglo XX, en un edificio decimonónico, con obras que datan desde el periodo colonial, las cuales son mostradas a sujetos de la segunda década del siglo XXI.

Analizar el museo desde el reconocimiento de la existencia de múltiples tiempos permite, como lo menciona Guadalupe Valencia, apreciar la compleja densidad histórica. De esta manera, es posible generar una reconstrucción de la variedad de formas temporales, pues, el tiempo toma muchas apariencias, se significa desde diferentes experiencias y sentires, y vive en las variadas formas que adopta el devenir.

El Museo Nacional de Arte fue resultado de múltiples esfuerzos y proyectos. De esta manera, la tercera parte de la investigación hace un recuento de la primera experiencia de museo en México y cómo este espacio museístico fue evolucionando. Así mismo, se identifican a los museos como un espacio que han utilizado los grupos hegemónicos para afianzar el proyecto político triunfante después de momento tan convulsos como la Guerra de Independencia y la Revolución Mexicana. Mediante la utilización sistemática de objetos, espacios y relatos se construyeron símbolos y discursos que se posicionaron como únicos, verdaderos y generales. Los museos nacionales, al exhibir y elegir las obras de sus colecciones, fueron afianzando ciertas formas de construir la identidad nacional.

El Museo Nacional de Arte conserva el trabajo artístico que se ha producido bajo el canon de la Academia, que se ha creado en el territorio que ahora es México. El museo no sólo coloca

las piezas, sino que las muestra con orgullo, las presenta como parte del patrimonio nacional que pertenece a las mexicanas y los mexicanos. Se muestra al público la destreza de los artistas que resguarda, además de reconocerlos por su trabajo, se les agrega una especie de heroicidad al posicionar sus obras como símbolos de la identidad nacional.

Desde una lectura complementaria a la anterior, los museos narran la historia de una forma determinada, construyen ideas particulares sobre el arte y sobre el patrimonio cultural de la nación. Dichos recintos mantienen una posición bastante consistente pues detrás de sí tienen el respaldo de todo un sistema político que al tiempo que los afirma, los regula. Este monopolio narrativo es parte de las lógicas de poder que anulan o invisibilizan otras experiencias o diferentes sentires que no corresponden al discurso oficial.

Para profundizar en el uso de las obras dentro de los museos, se tomó el caso de José María Velasco. Las obras de este artista forman parte importante de la colección del MUNAL, a través de su pincel se representa una nación vasta y con un aire esperanzador, elementos que han sido utilizados por diferentes gobiernos para generar un imaginario de riqueza y modernidad. Si bien el talento del pintor es notorio, esta investigación aborda su obra desde la utilización simbólica y las nuevas temporalidades que se le asignan al museificarse. Lo anterior, se verá en el capítulo cuarto.

José María Tranquilino Francisco de Jesús Velasco Gómez Obregón fue un hombre decimonónico con fe en el Progreso y en Dios. Nació en 1840 y desde pequeño mostró inclinación por el arte de la pintura. En su adolescencia ingresó a la Academia de San Carlos, lugar en el que conoció a su maestro y colega Eugenio Landasio, precursor en la técnica del paisajismo en México. Con una determinación de retratar con exactitud la flora y fauna, tomó cursos sobre botánica, zoología, entre otros; además de contribuir en investigaciones científicas.

Velasco fue el primer mexicano que pintó con gran sensibilidad y detalle los paisajes del Valle de México, anteriormente los paisajes mexicanos fueron recreados por artistas europeos. El paisajista mexicano se desarrolló dentro de las esferas de la ciencia y el arte, por lo que todos sus trabajos fueron desde y para las instituciones de educación artística. Sus obras eran exhibidas en exposiciones o concursos organizados por las Academias.

El gobierno mexicano retoma la obra de Velasco no sólo por su talento, sino también con el fin de construir imágenes de nuestro país, los paisajes de Velasco muestran una nación vasta, magnífica y con gran potencial para alcanzar la modernidad. Coloca sus cuadros al interior de un museo, espacio para el cual no fueron creados, y los exhibe con orgullo como parte del patrimonio artístico nacional. Ya no es la Academia de San Carlos la que expone las piezas, sino el gobierno del Estado Mexicano.

El caso de Velasco es un ejemplo sobre cómo el gobierno mexicano ha utilizado las obras que resguarda con el fin de generar símbolos. Los paisajes del artista se han reproducido en múltiples espacios, es significativo mencionar las portadas de los libros de texto gratuitos. De esta manera, el Estado ha sacado la colección de su materialidad, difundiéndola transgeneracional y masivamente en libros de texto. La experiencia de Velasco posibilita apreciar con mayor profundidad la metamorfosis que ha tenido el arte en la época de la reproductibilidad técnica y de digitalización.

Resulta necesario señalar que esta masificación de imágenes resulta posible gracias a una tecnología capaz de reproducir millones de ejemplares sin novedad. Así, los avances científicos no sólo modifican la forma en que se produce el arte, sino también la manera de consumirlo. Se ha vuelto mucho más accesible el mundo artístico, pues ya no es necesario estar frente a la obra para poder apreciarla.

Así, el museo está viviendo un momento de revoluciones tecnológicas impresionantes, la digitalización de un acervo importante de los conocimientos y la memoria de la humanidad permite una experiencia museística distinta a la de carácter presencial. Ahora se puede recorrer la colección de un museo sin salir de casa, cuestión importante en tiempos de una pandemia mundial. A la luz de las transformaciones recientes, podría pensarse que los museos tal como los conocemos dejarán de existir o se transformarán radicalmente, sin embargo, esta investigación da cuenta sobre como el museo nunca ha dejado de transformarse al tiempo que conserva elementos desde sus orígenes.

Capítulo I. La construcción histórica del museo moderno

1.1 Antecedentes históricos del museo

La humanidad ha sido productora de objetos y consumidora de éstos, desde artefactos sencillos, hasta los diseñados con mecanismos complejos. Las piezas artísticas y culturales han acompañado al ser humano desde sus inicios, cambiando con él conforme pasa el tiempo, siguiendo las diferentes significaciones que se les otorgan. Así, la forma de producir y consumir arte se ha modificado históricamente, en relación con las dimensiones social, política y económica.

Las sociedades han establecido espacios y tiempos para sus prácticas, de esta manera disponen su entorno para la reproducción de sus relaciones sociales. Por ejemplo, para las actividades económicas se crean espacialidades como los mercados que tienen como fin el intercambio de productos. Para la esfera artística, de igual forma se generan espacios para la producción, distribución y consumo.

Los museos, en un primer momento fueron recintos dedicados a la creación y resguardo del trabajo artístico. Con el paso del tiempo han albergado otras áreas de conocimiento. Estos espacios acompañan desde hace siglos a la humanidad, transformándose junto con la sociedad, la cual les ha otorgado significados y condicionamientos diferenciados de acuerdo a diversos momentos históricos.

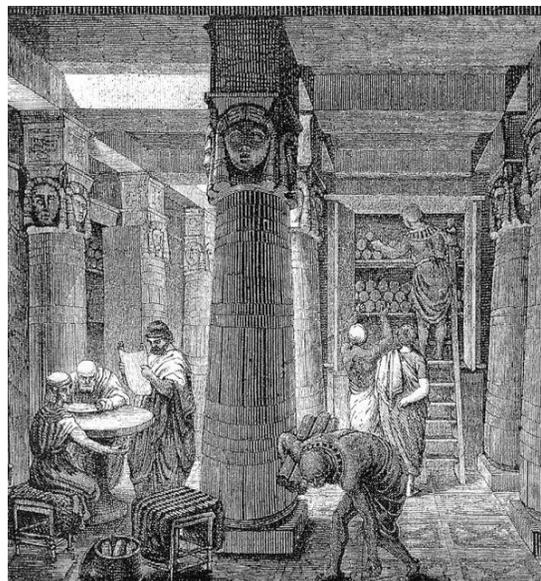


Imagen 1. Museion

Los antecedentes del museo se remontan hasta la Grecia clásica, con la experiencia del *museion*, el cual fue un santuario consagrado a las musas. Las escuelas filosóficas, utilizaban al

mismo tiempo este espacio para la inspiración, la contemplación, la producción artística y la reflexión. Así, el *museion* era un lugar donde se recogían los conocimientos de la humanidad¹.

Los museos no son un espacio dado, sino que son la síntesis de múltiples determinaciones que hicieron posible su existencia. Para hacer una breve historiografía del museo resulta indispensable tomar en consideración la configuración de las colecciones, pues son éstas las que marcan las pautas para la aparición de los museos tal como se conocen actualmente.

Las colecciones de arte y objetos culturales se han creado en diferentes momentos y geografías. Muchas de las piezas que formaban parte de una colección provenían de botines de guerra, “este afán de captura y posesión de las realizaciones artísticas de la cultura conquistada adquiere carácter de trofeo, encuentra en la ciudad el escenario para la exhibición pública de las obras y tiene un sentido simbólico y aleccionador”², dice la historiadora del arte Aurora León. Los vínculos entre la creación de colecciones y la dominación se han dado desde las civilizaciones antiguas, como los babilónicos y los egipcios³, hasta las más contemporáneas, cada cual con particularidades significativas.

En el periodo romano se fomentó el atesoramiento de piezas producto de las victorias de conquista de diferentes pueblos “volver a la batalla sin mármoles y bronce griegos era no sólo privar a la República de un prestigio reconocido y al pueblo de un patrimonio cultural creciente, sino perder un *status* social que quedaba a salvo con una triunfante decoración.”⁴

A partir del atesoramiento de piezas obtenidas de diversas formas, es como un grupo va destacando sobre los demás. Las colecciones sirven para afirmar materialmente un poder no sólo adquisitivo, pues aquellos que tienen la custodia de los objetos, pueden disponer de éstos a su conveniencia para afirmar su poder. La posesión de artículos de otras comunidades refuerza la dominación de manera simbólica. Así, las colecciones tienen una doble intención, por un lado, la

¹ García Serrano Federico, *El Museo Imaginado*, MUSIMA, España, 2000, p.4.

² *Ibid.*, p. 4.

³ Varine-Bohan Hugues, *Los Museos en el Mundo*, Salvat Editores, Barcelona, 1979, p. 9.

⁴ León Aurora, *El Museo. Teoría, Praxis y Utopía*, Colecciones Cátedra, Madrid, 2010, p. 18.

exhibición de piezas y artefactos, y, por el otro el posicionamiento de un pueblo por encima de otro, además de la afirmación material y simbólica del poder de un imperio.

Posteriormente, en la Edad Media, el gran centro político, cultural y religioso lo ostentaba la Iglesia. La necesidad de propagar el cristianismo impulsó la creación de una iconografía para representar la espiritualidad. Toda la producción artística, quedaba albergada en los espacios dispuestos para la práctica de la fe, las iglesias. Dichos recintos se consolidaron como una primera forma de museo público donde a través de representaciones materiales las personas accedían al mundo espiritual⁵.

Las edificaciones religiosas servían no sólo como lugar de culto, sino también como centro para la custodia y la exhibición de las obras artístico-religiosas. Actuaban como verdaderos museos populares, construidos por el poder eclesiástico pero financiados por el pueblo. (...) Los templos de la religión eran también los templos del arte.⁶

El mundo gótico, con la particularidad majestuosa de sus catedrales, desarrolló la magnificación del coleccionismo. Estos espacios se constituyeron en verdaderos monumentos de carácter museístico, albergando relicarios, piezas de orfebrería, manuscritos, vestiduras y múltiples objetos que además de ser representaciones materiales de la fe cristiana, demostraban la impresionante riqueza que tenía la institución religiosa.

1.2 Coleccionismo estético y poder simbólico

Si bien en el periodo clásico y medieval existieron importantes espacios que albergaban diversos objetos, el coleccionismo propiamente dicho empezó siglos después gracias al intercambio comercial y al desarrollo de tecnologías para el campo artístico.

⁵ *Op. cit.*, Varine-Bohan, p. 5.

⁶ *Op. cit.*, García Serrano, p. 6.

*Resulta necesario hacer una acotación sobre la historiografía que se desarrolla en esta investigación. Al hablar del proyecto museístico, se hace referencia también a una serie de procesos que hicieron posible la consolidación de dicha empresa. El primer museo tiene su origen en Europa, por lo que la bibliografía que trata el desarrollo histórico del museo se acota a dicho espacio. Sin embargo, no se niega ni se excluye que en otras geografías existieron espacios para la creación y exhibición de prácticas artísticas.

Ya en la época renacentista, la zona del Mediterráneo no sólo se constituyó como un centro económico de gran importancia, también fue un punto de encuentro cultural significativo. Se consolidaron familias de comerciantes que, gracias a sus actividades mercantiles, lograron construir colecciones privadas con objetos artísticos, culturales y antropológicos. Una de las colecciones más famosas es el caso de la familia florentina de los Medicis⁷.



Imagen 2. Miembros de la familia Medici en un fresco pintado por Benozzo Gozzoli en 1461

La monarquía ejerció tres acciones totalizadoras en el mercado del arte respecto al coleccionismo. Para empezar, impuso el estilo de la corte, lo cual delimitó la producción de obras con ciertos cánones estéticos; en un segundo término, mantuvo el monopolio de la educación artística pues dirigió las pocas Academias existentes, generando una utilización del arte como instrumento del poder político. Por último,

y en relación con lo ya mencionado, hizo de la producción artística una organización estatal⁸. Se puede notar entonces que la intervención de la nobleza fortaleció el desarrollo de la esfera del arte pues estimuló la formación y la producción plástica.

La búsqueda de obras únicas, la consolidación de artistas renombrados, el afán de reconocimiento y status, fomentó el crecimiento del intercambio artístico. Este proceso generó cierta especialización en la identificación, clasificación, catalogación de las obras, incluso falsificación de éstas⁹. De esta manera, las piezas quedaron insertas en dinámicas comerciales y políticas, el historiador del arte Federico García Serrano explica “el arte pasó a ser parte

⁷ *Op. cit.*, Varine-Bohan, p. 26.

⁸ *Op. cit.*, León, p. 33.

⁹ *Op. cit.*, García Serrano, p. 2.

fundamental del patrimonio de las clases adineradas, cuyo estatus social se vio necesitado de unos símbolos que lo testimoniaban.”¹⁰

El coleccionismo generó una dinámica comercial que fomentó la compra y venta de las obras. La actividad tomaba cuerpo de auténtico mercado, más allá de los objetos en sí, la colección también funcionaba como una inversión de capital¹¹. Las colecciones se pudieron apreciar no sólo por su valor de uso estético y sensible, sino también por su dimensión económica, ya que fungieron como importantes y útiles medios de intercambio. Así, comenzó a producirse un fenómeno económico de oferta-demanda y especulación en paralelo al artístico.

Siguiendo con la argumentación, las obras culturales coleccionadas daban cuenta de una serie de relaciones y violencias que hacían posible su atesoramiento por parte de una nación ajena. La exhibición de las piezas pasó a ser una exposición presuntuosa del poderío y la capacidad de dominación de un pueblo sobre otro, y, en consonancia con esta intención era como se articulaba una caracterización del objeto conquistado, sin consideración del valor religioso, económico o social que los objetos tenían previamente.

Resulta importante anotar que la consolidación del mercado, en el caso particular el mercado artístico, se configuró mucho antes que la aparición del sistema económico capitalista. En el Renacimiento los artistas nacientes recurrían a un mecenas para conseguir trabajos, y así obtener dinero para mantenerse mientras sus obras eran reconocidas por la alta sociedad. La figura del mecenas resulta entonces primordial pues es el mediador entre sujetos productores y sujetos consumidores en un intercambio cada vez mayor y exigente de piezas¹².

Se puede definir al coleccionismo como un fenómeno cultural, social, político y económico. El atesoramiento de piezas no sólo hacía énfasis en su importancia artística, además, fue una herramienta importante de la nobleza para demostrar y exhibir riqueza, a través de objetos raros, bellos, y/o valiosos. El fetichismo que rodeaba los objetos iba más allá de ellos

¹⁰ *Op. cit.*, García Serrano, p. 9.

¹¹ *Op. cit.*, León, p. 18.

¹² *Op. cit.*, León, p. 33.

mismos, eran la manifestación material de la capacidad de aquellos privados que podían conseguir de múltiples formas piezas únicas.

El fenómeno general del siglo XVIII fue la intensificación del mercado del arte, el internacionalismo artístico y la especialización tanto de productores como de consumidores de arte. Sin embargo, este proceso estuvo directamente relacionado con las dinámicas políticas y sociales. “La clase dominante, entre otras cosas, es la única con la capacidad de ser pensadora y productora de ideas que regulan la producción y la distribución de las doctrinas de su tiempo”¹³.

El mercado se posicionó como un mecanismo *pacífico* y *civilizador* en el intercambio de mercancías, frente a las guerras. De esta manera, la esfera mercantil supuso una dinámica mucho más práctica¹⁴. Hacerse de piezas y objetos ya no requerían de un coste como los enfrentamientos bélicos, el mercado facilitó y acercó múltiples objetos a múltiples sujetos de una manera mucho más sencilla.

El mercado artístico no sólo significó un intercambio únicamente económico, sino también un espacio de encuentro entre diferentes culturas, cosmovisiones y sociedades. Esto trajo consigo una importante, aunque parcial, mundialización pues las transacciones iban más allá de las fronteras naturales y políticas, generando vínculos culturales y diferentes formas de expresión de este fenómeno. Así, la riqueza cultural y artística de diferentes pueblos y comunidades fue socializada gracias al naciente mercado¹⁵.

El coleccionismo tiene una importancia fundamental para llegar a entender la idea, el significado y las prácticas del museo moderno. Es en estos espacios donde se comenzó a atesorar una importante cantidad de obras artísticas, objetos naturales y culturales, que serían temáticas

¹³ Marx Karl y Engels Friedrich Engels, *La Ideología Alemana*, Grijalbo, México, 1970.

¹⁴ Como se había mencionado, anteriormente el acceso y la obtención de piezas era mediante la conquista y la dominación entre pueblos. El mercado artístico abrió la posibilidad a una nueva forma de conseguir obras de una forma más pacífica y civilizatoria. Marx Karl, *Contribución a la crítica de la economía política*, Siglo XXI, Madrid, 1970, p. 195.

¹⁵ No se debe perder de vista que a pesar de que el mercado se presenta como un elemento pacificador, igualmente contiene dentro de sí violencias. El mercado también disuelve violentamente relaciones sociales. Marx Karl, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Siglo XXI, México, 2011, p.196.

o elementos con los cuales después se constituirán los museos. Además, la búsqueda de piezas únicas, la creación de talleres y la especialización impulsaron el desarrollo de una teoría para la clasificación y valoración de las obras¹⁶.

Para fines de la presente tesis interesa mostrar la relación e importancia que guarda la práctica del coleccionismo con la afirmación de poderes; pues, con este fenómeno se configuraron las dinámicas sobre las cuales se fundó el museo. La utilización descontextualizada de piezas y la creación de una narrativa alrededor de éstas para resaltar simbólicamente la dominación fueron características heredadas a los recintos museísticos.

1.3 Un sujeto para el objeto y un objeto para el sujeto

El fenómeno del coleccionismo privado no sólo es importante para la historia del museo por haber consolidado un mercado artístico, sino también por significar una nueva subjetividad frente a los objetos, conformando entonces diferentes públicos¹⁷. La producción no sólo elabora un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto¹⁸. Se fueron estableciendo nuevas relaciones sociales, a partir de las cuales los sujetos participaban de alguna forma en la dinámica del mercado artístico ya sea como comprador, productor, mecenas, maestro, etc.

El consumidor contribuye a producir el producto que consume, los objetos no son objetivos pues no son independientes a los intereses o gustos de los sujetos¹⁹. Así, se formaron subjetividades contempladas y subjetividades contemplativas. Se configuró una distinción política y económica entre quienes acceden a las colecciones para ser exhibidos y mostrados; y, aquellos que iban a contemplar el contenido ahí vertido.

Sin embargo, esta escisión entre quienes redactan y quienes leen la narrativa no es la única. Es importante hacer notar la heterogeneidad en el público pues no todos tienen los mismos intereses ni una formación artística similar. La capacidad de apreciación artística no

¹⁶ *Op. cit.*, García Serrano, p. 8.

¹⁷ *Op. cit.*, García Serrano, p. 11.

¹⁸ *Op. cit.*, Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*

¹⁹ Bourdieu Pierre, *La Distinción, Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, España, 2006, p. 98.

depende solamente del acceso a las obras, más bien está relacionado con el capital cultural y escolar que posea cada sujeto²⁰, estos conocimientos están íntimamente ligados con la clase social a la que se pertenece.

Se puede entender capital escolar como producto garantizado de los resultados acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y la escuela²¹. Así mismo el capital cultural corresponde con la acumulación de conocimientos y experiencias unidas a una aptitud para moverse con naturalidad en el campo cultural.

La existencia de espacios de exposición y de nuevas subjetividades implicó además, una ampliación en el sistema de necesidades. El deseo de ir, observar y conocer las piezas significó la destinación de un momento dentro del devenir individual y colectivo para visitar las colecciones. De esta manera se establecieron horarios y tiempos específicos para que el sujeto se encuentre con el objeto, y viceversa.

Los objetos expuestos, tanto en colecciones de privados como los que formaban parte de los tesoros de la nobleza, se comportaban como un instrumento visual al afianzar el prestigio dinástico y, al mismo tiempo enriquecer el patrimonio nacional²². De esta manera, la obra adquirió un nuevo valor de uso, uno ideológico y político, pues se pretendía mostrar el poder y la fuerza de cierto grupo mediante la materialización de objetos conseguidos de diferentes maneras.

Con lo anterior se alcanza a observar que el arte, su producción, su circulación y su consumo, está mediado por relaciones políticas, económicas y sociales que escapan de la esfera artística pero que tienen una relación directa sobre ella. Así, el arte tiene un aspecto político significativo en cada momento histórico, pues son las relaciones de poder las que lo delimitan.

En el caso del Museo Nacional de Arte se intenta retratar la subjetividad mexicana a partir de una exhibición de piezas valiosas y culturalmente importantes. Mediante un recuento

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ *Ibid.*, p. 20.

²² *Op. cit.*, León, p. 33.

* Considero importante disponer de un espacio para hablar de la modernidad, sin embargo, a lo largo de todo el capítulo se desarrollarán características de ésta.

histórico, apoyado en los objetos artísticos de cada momento es como se busca establecer una idea de lo mexicano y todos los símbolos que contiene.

1.4 Las modernidades fundantes*

La modernidad ha sido un proceso rico, complejo y contradictorio, muchas de sus experiencias no tienen precedentes en la historia de la humanidad. Después de largos y diversos episodios, por primera vez el mundo se abrió y se extendió como nunca lo había imaginado. La modernidad opera bajo una serie de promesas y máximas que vienen desde la Revolución Francesa, según algunos de sus teóricos, las cuales sostienen que todos los seres humanos pueden comunicarse libremente entre sí, y ser reconocidos por los demás²³.

Es importante establecer que la modernidad está conjuntamente acompañada de otros procesos sin los cuales sería esencialmente distinta. Por una parte está lo que se ha denominado modernización, que se definiría como el proceso socioeconómico y político que construye modernidad. Así mismo los modernismos colaboran en el proyecto fundante, pues son los procesos culturales, artísticos y sensibles que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico²⁴.

La modernidad intenta romper con todas las formas de comunidad previamente existentes para tener como núcleo y centro al individuo. Es en este momento cuando el individuo se atreve a individualizarse, por ello necesita, busca y crea un conjunto de leyes y habilidades propias, para su autoconservación, auto elevación, auto despertar y auto liberación²⁵. El único modo de que los sujetos modernos se transforman es modificando radicalmente la totalidad del mundo físico, moral y social en el que viven. Sin embargo, los grandes proyectos exigen grandes costes, tanto sociales como naturales²⁶.

²³ Berman Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, México, 1995, p. 214.

²⁴ García Canclini Néstor, *Culturas Híbridas*, De Bolsillo, México, 2016, p. 19.

²⁵ *Op. cit.*, Berman, p. 9.

²⁶ *Op. cit.*, Berman, p. 31.

Una metamorfosis que pretendía ser tan potente, en definitiva tuvo que cambiar tajantemente no sólo a las comunidades, sino también su entorno natural. Tanto los sujetos como la naturaleza debieron acomodarse y acoplarse a la gigante empresa que se intentó alcanzar. “Todo lo que se ha creado hasta ahora, (...) debe ser destruido para empedrar el camino de otras creaciones”²⁷.

Con lo ya mencionado se alcanza a ver una de las características y contradicciones esenciales de la modernidad, por una parte requiere destruir y acabar con todo lo anterior, al mismo tiempo que necesita seguir construyendo nuevos espacios para mantenerse. Esta nueva forma de experiencia que presenta la modernidad configuró un mundo en el que todo está preñado de su contrario²⁸. Todos los objetos, sujetos y relaciones en el periodo moderno están repletas de contradicciones, desde su nacimiento, su conservación en el mundo y su ocaso.

Resulta de gran importancia reconocer que más que un proceso homogéneo, existieron diferentes modernidades. Cada región ha participado de manera diferente en la configuración del proyecto moderno; América Latina ha contribuido desde siglos pasados con recursos naturales variados y una precaria mano de obra para sentar las bases de dicho fenómeno. Bajo estas condiciones fue que la modernidad se introdujo en los diferentes contextos, donde unas regiones se enriquecían gracias al trabajo de otras, y se acomodó con las singularidades de cada geografía.

La ciencia occidental ha sido la brújula con la que se ha dirigido la vida moderna. Bajo hechos comprobables y *leyes científicas* es como se torna válido un conocimiento o una práctica. Esta forma epistemológica de vivir el mundo se contrapuso con otros saberes, los cuales no sólo se presentaron como antagónicos a ésta, sino que la razón occidental se posicionó como única. La modernidad entonces utiliza un conocimiento *objetivo* mientras niega e intenta eliminar diferentes cosmovisiones por considerarlas primitivas.

Dicha imposición y la cancelación de diferentes saberes repercutió fuertemente en América Latina. Negar todos los conocimientos indígenas no sólo provocó que dejaran de usarse,

²⁷ *Op. cit.*, Berman, p. 40.

²⁸ *Op. cit.*, Berman, p. 8.

sino también significó que todo aquello producido basándose en los saberes comunales fuera visto ahora como arcaico y obsoleto. Así, se exigió toda una serie de prácticas y pensamientos correspondientes con lo aceptado para el mundo moderno.

Para fines de esta tesis, se profundizará en el conocimiento temporal. Las dinámicas creadas en el periodo prehispánico se realizaban siguiendo un continuum normalizado que estaba relacionado con procesos naturales como el tiempo de cosecha o los ciclos lunares²⁹. Así, en Latinoamérica existía una forma particular de determinar los procesos sucesivos. Con el avance de la modernidad, ésta requirió homologar las unidades temporales, por lo que se enfrentaron diferentes tiempos y cosmovisiones.

En recintos donde se exhiben piezas y objetos fuera de lo común, resulta necesario precisar el periodo al que corresponden tales piezas para resaltar su excepcionalidad. De esta manera, el museo se vuelve un espacio en el cual además de contener diversas colecciones, se periodizan las experiencias humanas a través de unidades temporales que son comunes para todos los sujetos. El museo entonces se posiciona como una institución y autoridad del tiempo.

Debido a la fuerza, el empuje y la violencia con que se instaló la modernidad, se cancelaron o subsumieron todos los demás proyectos temporales. De esta manera, el fenómeno moderno contiene dentro de sí diversas lógicas del tiempo, que se superponen y se piensan como antagónicas. Sin embargo, el tiempo moderno es el que domina sobre todos los demás.

La modernidad intentó romper con su *vergonzoso* pasado, aquel que lo mantenía en la obscuridad y las tinieblas, donde los seres humanos temían de las fuerzas físicas o religiosas y se sometían a una obediencia ciega que los limitaba en cuerpo y espíritu. Por lo tanto, apelaron a desacralizar todo, sin miedo y sin una presión espiritual que someta al individuo³⁰. Así, buscó dejar al hombre y a la mujer desnudos, libres de cualquier ornamento o imposición que los limite a su pleno desarrollo. Es un acto revolucionario en el que la desnudez significaría el momento de

²⁹ Elias Norbert, *Sobre el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p.12.

³⁰ *Op. cit.*, Berman, p. 113.

la verdad, el aquí y ahora, *hic et nunc*; este despojamiento llevaría a los sujetos a descubrirse a sí mismos³¹.

La burguesía fue el motor principal para impulsar la modernidad, pues produjo y promovió paradigmas más nuevos y vívidos de la buena vida, una vida de acción. Así mismo ha probado que es posible mediante la acción organizada, cambiar el mundo. Este grupo social confiaba y trabajaba para liberar la capacidad e impulsos humanos para el desarrollo y el cambio permanente. Buscando siempre mejorar, minimizar costos y maximizar beneficios, la burguesía ha perfeccionado sus modos de producción, circulación y consumo para lograr sus objetivos. “La búsqueda romántica del autodesarrollo se está abriendo paso a través del trabajo titánico del desarrollo económico. Todas las barreras naturales y humanas caen ante el empuje de la producción y construcción.”³²

Con lo anterior, se puede argumentar que la burguesía ha sido el primer grupo social que ha triunfado en configurar un nuevo mundo, pues ésta no puede existir sin revolucionar constantemente sus medios de producción y, a su paso, todas las relaciones sociales³³. Así mismo es importante señalar que la idea de *revolución* surge como base de la modernidad para crear un mundo más libre.

La burguesía fue la que dio a luz a la modernidad. Así se convirtió en la protagonista y directora de las múltiples esferas sociales, como el sector económico, político, artístico, cultural, entre otros. En el caso del mundo del arte y la cultura, a través del gusto, las necesidades y las distinciones que se establecían en la clase dominante, fue como se condicionaron las relaciones de producción y consumo en estas esferas. De esta manera los miembros de la burguesía se posicionaron como sujetos productores y establecieron solamente sus creaciones como arte; también fue la única clase social con la capacidad y poder para crear espacios destinados a exhibir piezas, como los museos.

³¹ *Op. cit.*, Berman, p. 105.

³² *Op. cit.*, Berman, p. 105.

³³ *Op. cit.*, Berman, p. 89.

El proyecto moderno burgués de individuos libres se tradujo en la consolidación de los Estados nacionales. La modernidad nació al mismo tiempo que los primeros Estados y sentó las condiciones para que el resto del mundo se configurara bajo ese modelo político. La región latinoamericana logró conformarse como naciones independientes tras grandes esfuerzos; estos países se inauguraron empobrecidos, saqueados y endeudados después siglos como colonias. Así mismo, es importante notar que el modelo político de Estado nación fue propuesto desde Europa, por lo que todas las demás latitudes tuvieron que acoplarse a un proyecto que no correspondía plenamente con sus particularidades.

El modelo de Estado nación para la realidad latinoamericana no ha significado una libertad absoluta ni soberana, más bien ha implicado un brutal esfuerzo para los países. La promesa de una nación de *hombres* libres se ha convertido en otra forma de violencia y sometimiento para los sectores más vulnerables, como los grupos indígenas, las mujeres, las infancias, la naturaleza, etc.

Así mismo los países de este continente nunca se han encontrado en igualdad de condiciones con sus homólogos europeos, por una herencia colonial que se ha mantenido aún en el mundo democrático. Sin temor a la equivocación, se podría señalar que aquellas naciones latinoamericanas que construyeron museos nacionales crearon espacios donde se reflejan los choques y contradicciones entre la realidad y los modelos políticos que se intentan afirmar en los recintos.

La idea de Progreso se había convertido en una máxima en todas las áreas de la vida. El progreso demandaba ciertos comportamientos con la intención de cada vez aumentar capacidades y reducir errores. Las diferentes sociedades, condensadas en los Estados, tenían que dirigir todos sus esfuerzos para seguir dicho objetivo. Para los países que habían obtenido su independencia después de un periodo sometimiento hacia alguna potencia, las exigencias de un progreso social, cultural, industrial y político eran titánicas pues sus condiciones eran desfavorables en comparación con las naciones europeas³⁴. Como parte de estos esfuerzos de

³⁴ Además, se debe tener en cuenta que los criterios para determinar el progreso correspondían con preceptos modernos occidentales.

progreso cultural cada Estado soberano tenía que edificar un museo para exhibir su riqueza y su identidad.

La carrera y la competencia por alcanzar la asíntota del Progreso prometía y otorgaba múltiples beneficios, principalmente económicos y políticos. Sin embargo, las circunstancias eran desiguales, para el momento en que América Latina conseguía ciertos aciertos modernos, éstos ya habían revolucionado; lo logrado se volvía obsoleto y vergonzoso. La modernidad en regiones donde se vivieron colonizaciones y saqueos se ve obligada a ser estridente, basta y rudimentaria, se revuelve contra sí misma y se tortura por su incapacidad de hacer historia sin mirar hacia las metrópolis³⁵.

Una de las fuerzas más potentes con las que la orbe se mundializó fue a través de la configuración de un mercado general. Éste como todos los demás elementos modernos, tiene un lado hermoso y, al mismo tiempo, un lado salvaje. Por un lado, el mercado buscó expandirse hasta sus últimas consecuencias, absorbiendo o destruyendo todo lo que tocaba³⁶. Al incorporar selectivamente, éste destruyó relaciones y tradiciones importantes de las comunidades. El arte de occidente, confrontado con las fuerzas del mercado y de la industria cultural, no logró sostener su independencia³⁷ y quedó subsumido bajo la lógica de oferta- demanda.

No obstante, la incorporación de múltiples objetos, modos de producción y cosmovisiones en el mercado, fueron exhibidos por primera vez ante sujetos tan diversos. “Los objetos y mercancías del extranjero no sólo se muestran en cuanto tal, sino que se despliegan los estilos, los hombres y mujeres extranjeros.”³⁸ Así mismo, el mercado de mercancías culturales se posiciona como el único medio en que puede darse el intercambio de ideas, saberes y sentires a escala pública, “no hay idea que pueda llegar hacia los sujetos a menos que haya sido comercializada”³⁹.

³⁵ *Op. cit.*, Berman, p. 239.

³⁶ *Op. cit.*, Berman, p. 85.

³⁷ *Op. cit.*, García Canclini, p. 63.

³⁸ *Op. cit.*, Berman, p. 198.

³⁹ *Op. cit.*, Berman, p. 116.

Con esta expansión, la producción y el consumo se hicieron cada vez más internacionales y cosmopolitas, lo que provocó que el sistema de necesidades y el de capacidades se ampliaran muy por encima de los pequeños talleres locales que no pudieron hacer frente a la demanda de la mundialización⁴⁰.

El crecimiento exponencial de la industrialización fomentó la formación de centros urbanos en lugares estratégicos, para contener a las fuerzas productivas. De esta manera, las urbes empezaron a demandar mano de obra y medios de conectividad para completar los ciclos económicos. Poco a poco empezaron a generarse importantes migraciones, convirtiendo a las ciudades en centros verdaderamente cosmopolitas⁴¹ donde tanto sujetos como objetos bailan la danza moderna. Así mismo es importante señalar que los museos siempre se construyeron en los grandes centros urbanos, pues a su vez eran los centros políticos y culturales de cada nación.

El fenómeno moderno ha modificado los tiempos, los espacios, los sujetos, las comunidades y sus prácticas. En este apartado se ha intentado dar una breve contextualización de algunas de sus principales características, sin embargo, para un análisis más profundo y detallado de cómo opera la modernidad, resulta necesario indagar en casos específicos. Para esta investigación interesa relacionar la modernidad con el fenómeno de los museos y la multiplicidad temporal.

1.5 Los tiempos modernos

Cada época histórica ha tenido una percepción distinta del tiempo. En la Grecia Clásica se vivía en un “presente absoluto”, sin pasado ni porvenir o con una idea de futuro que dependía de los designios de los dioses. Posteriormente, en la Edad Media surgió un menosprecio por el pasado helénico y una afirmación por el presente que suponía una nueva civilización. Ya en el Renacimiento, se creó por primera vez la idea de un sujeto universal y temporal quien ya tenía consciencia histórica del pasado y de su presente. En el Romanticismo, corriente que acompaña

⁴⁰ *Op. cit.*, Berman, p. 85.

⁴¹ *Op. cit.*, Berman, p. 85.

a la modernidad, se planteó una idea más existencial que lleva al ser humano a un estado trágico frente a todo lo que signifique cambio, al mismo tiempo que se retomó y se enaltecieron las tradiciones⁴².

La modernidad no sólo transformó el espacio, también requirió hacer cambios en la medición y la sensibilidad temporal. La percepción y determinación de posiciones espaciales y temporales empezó en estadios de desarrollo social complejo, resultado de un largo proceso en el que los seres humanos aprendieron a manejar el devenir con el auxilio de medios de orientación cada vez más específicos⁴³. Después de pasar por un tiempo primitivo y uno teológico, la modernidad estableció un tiempo matematizado, el cual se presentó con una supuesta objetividad.

Podría definirse al tiempo como un marco de referencia que sirve a toda la humanidad para erigir ritos reconocibles dentro de una serie continua de transformaciones o para comparar una cierta fase de un flujo de acontecimientos. En términos más generales, también se refiere a secuencias de todo tipo, prescindiendo su especificidad física o histórica social⁴⁴. El tiempo es expresión del intento y necesidad de los seres humanos por determinar posiciones, duraciones de intervalos, ritmo de las transformaciones, etc. en este devenir, con la intención de servir para su orientación⁴⁵.

Siguiendo la premisa moderna de que la ciencia otorga libertad, se establecieron las unidades temporales objetivas, matematizadas y *verdaderas* que guían al mundo moderno. La naturaleza entonces se presenta como ajena, representada por leyes *eternas e incuestionables*; mientras que los seres humanos y el mundo social se manifiestan como algo artificial, arbitrario y desestructurado⁴⁶.

De esta manera se generó una escisión importante y epistemológicamente significativa del cual surgen dos tiempos, por un lado el tiempo físico que es un aspecto de la *naturaleza*, y,

⁴² *Op. cit.*, León, p. 72.

⁴³ *Op. cit.*, Elias, p. 111.

⁴⁴ *Op. cit.*, Elias, p. 85.

⁴⁵ *Op. cit.*, Elias, p. 46.

⁴⁶ *Op. cit.*, Elias, p. 129.

el tiempo social que tiene carácter de institución social pues es un regulador de los eventos sociales de una manera de la experiencia humana.

El tiempo social parecería un derivado arbitrario del tiempo físico más sólidamente construido que la inestable temporalidad humana⁴⁷. En la ciencia occidental se establece una falsa separación entre el sujeto y el objeto pues se toma el mundo como algo exterior y ajeno al ser humano, mientras que el conocimiento se piensa como interior e innato de hombres y mujeres⁴⁸.

Cada vez más los sujetos viven en un mundo de símbolos que ellos mismos han elaborado y sin hacerse absoluta, la autonomía de sus enclaves se vuelve enorme⁴⁹. La forma de medir el tiempo pasó de ser a partir del orden impersonal de la naturaleza, para después regirse por el orden social que la humanidad ha construido. Así, el ser humano al construir sus propias unidades y conceptos empezó a vivir un mundo simbólico autofabricado⁵⁰, que sin embargo, le parece ajeno.

Las medidas temporales se volvieron tan generales y comúnmente usadas por todas las geografías y las generaciones que pareciera que son dadas por sí; dejando peligrosamente en el olvido el trabajo humano de establecer, cuantificar y reproducir estas mediciones. El concepto de tiempo, los procesos temporales, sus símbolos y el producto de su reflexión se autonomizaron de sus creadores sociales.

Para fines de esta investigación es fundamental concebir al tiempo como símbolo humano, como proceso de síntesis y abstracción y, como relaciones entre sujetos, objetos y situaciones. Determinar el tiempo sería entonces una actividad en la cual los sujetos confrontan los aspectos sucesivos de mínimo dos acontecimientos de los cuales uno es una norma de intervalos socialmente establecidos⁵¹.

⁴⁷ *Op. cit.*, Elias, p. 130.

⁴⁸ *Op. cit.*, Elias, p. 139.

⁴⁹ *Op. cit.*, Elias, p. 53.

⁵⁰ *Op. cit.*, Elias, p. 215.

⁵¹ *Op. cit.*, Elias, p. 148.

En la modernidad, el tiempo se ha convertido en símbolo de un amplio entramado de relaciones que van de lo individual, lo social, lo natural, incluso lo inhumano⁵². Con la creciente industrialización y urbanización se hizo cada vez más urgente sincronizar el número cada vez mayor de actividades y disponer de un retículo temporal continuo y uniforme como marco de referencia para todas las dinámicas⁵³.

Vivir con el tiempo moderno significa que tanto los objetos como los sujetos quedan determinados por esta singular forma de medición. A partir de una convención general de medir el devenir, es como se impone una coerción social del tiempo. Los sujetos, al formar parte de una comunidad, deben interiorizar las unidades temporales mediante una coacción civilizadora, la cual prepara al individuo para poder moverse con las dinámicas sociales⁵⁴. La omnipresente conciencia del tiempo en los miembros de sociedades relativamente complejas y urbanizadas es parte integrante de su modelo social⁵⁵.

Las instancias de control personal están formadas en consonancia y son reforzadas por las coacciones sociales. Los individuos son usufructuarios de la herencia de un largo continuum del conocimiento y aprendizaje⁵⁶. La presión que el tiempo ejerce es relativamente poco apremiante, medida y pacífica, pero omnipresente e inevitable para todos⁵⁷. Es relativamente fácil identificar el carácter imperativo del tiempo en los diferentes niveles, pues tiene un importante condicionamiento en las dinámicas sociales e individuales. Así, el tiempo ya no es sólo un elemento que se impone socialmente, sino que los sujetos lo interiorizan y lo hacen parte de sí.

La propia experiencia del tiempo sólo se puede entender con ayuda de una reconstrucción del pasado⁵⁸. Los conceptos de *presente*, *pasado* y *futuro*, son términos

⁵² *Op. cit.*, Elias, p. 24.

⁵³ *Op. cit.*, Elias, p. 65.

⁵⁴ *Op. cit.*, Elias, p. 43.

⁵⁵ *Op. cit.*, Elias, p. 177.

⁵⁶ *Op. cit.*, Elias, p. 76.

⁵⁷ *Op. cit.*, Elias, p. 32.

⁵⁸ *Op. cit.*, Elias, p. 179.

específicamente humanos, en la medida que es la determinación del tiempo de un grupo vivo⁵⁹. Solamente una comunidad que tiene consciencia de su posición en el tiempo y espacio es capaz de identificar y reconocer la continuidad del pasado y hacer proyecciones del futuro, mientras relaciona los acontecimientos observables.

Resultado de un extenso y complejo proceso de la capacidad para orientarse y sintetizar, los seres humanos han aprendido a vincular el sentido temporal con la configuración sensible de imágenes del todo específicas, para poder darle sentido a su entorno⁶⁰. Todos los individuos tienen la capacidad de relacionar y sentir los sucesos percibidos, pero se necesitan complejos procesos para vincularlos. Para poder lograr esto, los sujetos necesitan desarrollar elaborados conceptos y unidades temporales, a partir de su experiencia y su entorno social⁶¹.

La determinación de épocas o periodos se ve apoyada de diferentes maneras. Los instrumentos de medición son indispensables para contabilizar el tiempo. Imágenes y símbolos, ayudan a determinar ciertos momentos con mayor profundidad.

Una de las características de la época moderna es el reconocimiento de la temporalidad en el devenir humano. Es en este periodo donde la estimación del objeto clásico no sólo recoge su valor estético sino también hay un reconocimiento sobre su importancia histórica. El objeto pasa de ser objeto usual-religioso para considerarse también como objeto de admiración por su calidad y contexto⁶².

La modernidad no sólo ha generado sistemas de medición del tiempo, sino también ha establecido instituciones y espacios para afirmar las unidades temporales. La continuidad de las transformaciones es lo que vincula una fase posterior con otra. El *continuum* normalizado sirve como marco de referencia para las comunidades; mientras que el *continuum* estandarizado es una determinación hecha por los sujetos pero en medio de relaciones de poder⁶³. Los Estados y las iglesias son unidades sociales que adquirieron el carácter de continuum en devenir de larga

⁵⁹ *Op. cit.*, Elias, p. 88.

⁶⁰ *Op. cit.*, Elias, p. 24.

⁶¹ *Op. cit.*, Elias, p. 71.

⁶² *Op. cit.*, León, p. 17.

⁶³ *Op. cit.*, Elias, p. 58.

duración⁶⁴. Se puede pensar entonces al museo también como un *continuum* estandarizado al ser un recinto social y físico que clasifica el tiempo en desarrollo.

Con la consolidación de los primeros museos, a la par de otras instituciones, tanto los sujetos como los objetos quedaron introducidos en una determinada forma de medir el tiempo. A partir de una particular síntesis reflexiva de los seres humanos para ver en un conjunto lo que no es simultáneo, sino sucesivo⁶⁵ fue que se configuró la empresa museística. El museo se consolidó entonces como una institución social del tiempo moderno⁶⁶. Los museos, al igual que otros instrumentos de medición del devenir, emiten información, y mensajes. A través de símbolos orienta el incesante flujo del acontecer en la sucesión de eventos en todos los niveles de integración.

La capacidad humana de distinguir el *antes* y *después* de ciertos sucesos en el devenir temporal, posibilita representar juntamente lo que no sucede al mismo tiempo⁶⁷. Hacer un recuento y una síntesis de los diferentes acontecimientos es lo que permite la creación de espacios destinados a la memoria y a la historia, como los museos. Los conceptos temporales están cargados de significaciones biológicas, sociales y personales. Por ello, juegan un papel fundamental en el sentimiento de identidad y continuidad propias del sujeto⁶⁸.

Se puede pensar al museo como un medio de orientación institucionalizado socialmente⁶⁹. Como institución social, los museos tienen una función de regulación social⁷⁰. En el museo se utiliza el tiempo moderno, el cual es la escala de medición que utilizan los Estados Nación. Se puede decir también que en el museo se encuentran situaciones y hechos expresados en una experiencia del tiempo⁷¹ localizados en el contexto moderno.

⁶⁴ *Op. cit.*, Elias, p. 68.

⁶⁵ *Op. cit.*, Elias, p. 17.

⁶⁶ *Op. cit.*, Elias, p. 22.

⁶⁷ *Op. cit.*, Elias, p. 86.

⁶⁸ *Op. cit.*, Elias, p. 80.

⁶⁹ *Op. cit.*, Elias, p. 44.

⁷⁰ *Op. cit.*, Elias, p. 66.

⁷¹ *Op. cit.*, Elias, p. 196.

Para el caso de esta investigación, el Museo Nacional de Arte se presenta como un espacio donde no sólo se resguardan y exhiben piezas, sino donde a través de una planeación esquemática, se va articulando la narrativa histórica. Mediante la disposición del trabajo plástico *mexicano*, es como se presentan y afirman los momentos significativos para el Estado. El MUNAL entonces se posiciona como una institución que, además de clasificar el tiempo de la nación, se establece la iconografía representativa de periodos específicos.

Para finalizar la argumentación sobre el tiempo podemos resumirlo tanto actividad, como institución y también como experiencia⁷².

1.6 Nacimiento del museo moderno

Interesa hablar del nacimiento del museo moderno porque estos recintos son el resultado y el reflejo de una serie de procesos y relaciones que han permitido la creación y el mantenimiento de espacios para conservar la memoria y la herencia histórica, artística y natural.

Cada momento histórico ha tenido un elemento cultural que caracteriza y aglutina a la sociedad. Las sociedades antiguas tenían sus templos, los griegos contaban con los teatros, mientras que los romanos se juntaban en el ágora. En la Edad Media la iglesia y el castillo eran los espacios en los que se concentraba la población. En el Renacimiento el centro cultural fue el palacio. El Romanticismo encontró su punto de reunión en la naturaleza. El museo por su parte se posiciona como el complejo cultural más capacitado para ser exponente y recipiente de la cultura moderna⁷³.

A pesar de que en la antigüedad existieron bastantes casos de colecciones privadas artísticas y científicas, no pueden ser consideradas propiamente museos. Estas galerías tenían diferentes usos y objetivos, dichos espacios no estaban pensados para su exposición abierta a un público indistinto, a diferencia del museo moderno el cual sí contempla la diversidad de sujetos que visitan el recinto. Además, en las colecciones no había un tema o canon que guiara y

⁷² *Op. cit.*, Elias, p. 208.

⁷³ *Op. cit.*, León, p. 64.

determinara las piezas que debían conformar la colección, ni una institución encargada únicamente de velar por las piezas y el recinto.

El origen del museo, tal como se conoce actualmente, se remonta a la Revolución Francesa⁷⁴, este movimiento revolucionario inició formalmente todo un fenómeno histórico y social conocido como la Modernidad. Las ideas de la Ilustración y el legado subversivo de las últimas dos décadas del siglo XVIII son elementos que explican la conformación del museo.

Las ideas libertarias que fueron proclamadas en la Revolución Francesa han sido todo un momento de inflexión en el devenir de la humanidad. Fue un momento histórico que ha cambiado la forma y el contenido de las dinámicas sociales en gran parte del orbe. Se abrió el mundo a un nivel nunca antes alcanzado y se empezaron a conformar relaciones de todo tipo entre distintas geografías.

Tras el derrocamiento de la Corona y la victoria burguesa en 1789, se confiscaron bienes y obras privadas de la nobleza francesa y el clero. Apenas dos años después de la toma de la Bastilla, en 1791 se estableció el Palacio de Louvre como el espacio que mostraría al público los objetos que antes habían sido parte de la colección real.



Imagen 3. Palacio de Louvre durante el siglo XV

Así el recinto fue decretado para funciones artísticas y científicas. No obstante, fue hasta 1793 cuando fue abierto al público con el nombre de Museo de la República⁷⁵. Para fines de esta tesis importa hablar de estos modelos de museo porque fueron inspiradores del Museo Nacional de Arte.

⁷⁴ Tibol Raquel, *Para la Historia de los Museos en México, Proceso*, México, 1982.

⁷⁵ *Op. cit.*, Varine-Bohan p. 27.

La Revolución Francesa fue la que implantó el principio social que conformó el tránsito de las colecciones privadas a los museos públicos. “Las causas de su creación se deben al coleccionismo monárquico, a la labor científica de los hombres de la Ilustración y a la acción desamortizadora de la revolución”⁷⁶. La formación de los nuevos museos públicos respondió a dos finalidades primordiales: la educativa y del enriquecimiento del patrimonio nacional. La exhibición estaba dirigida a todo público, sin tener alguna restricción de clase social. Así, las ideas revolucionarias de libertad, igualdad y fraternidad devinieron en la experiencia moderna del museo que buscaba democratizar la riqueza social y cultural.

Sin embargo, el impulso político e intelectual que convirtió al pueblo en usufructuario de los bienes culturales y artísticos no significó la eliminación de las colecciones privadas; todo lo contrario, se trataron de fenómenos paralelos y complementarios⁷⁷. La aparición del museo entonces resulta de una contradicción, una confrontación entre lo público y lo privado⁷⁸, pues al mismo tiempo en que se reconoció la necesidad de socializar la riqueza colectiva, se respetó el derecho individual de acumular objetos. Este hecho constituyó un cambio importante pues es aquí donde por primera vez existen colecciones tanto públicas como privadas.

Esta dualidad da cuenta de las diferentes formas en que los sujetos se relacionan con las obras. En el caso de las colecciones privadas se genera una apropiación material y simbólica para afirmarse como poseedor exclusivo del objeto y del gusto⁷⁹. Mientras que las exposiciones públicas reafirman el derecho colectivo al disfrute de los objetos; este elemento es indispensable para comprender lo revolucionario que resulta el proyecto museístico. Crear un espacio custodiado por el *pueblo*, para el goce del mismo pueblo, es reconocer además la capacidad de organización y gestión de la comunidad.

Esta idea de otorgar al pueblo el derecho al disfrute de los bienes artísticos se extendió por toda Europa. La experiencia francesa se fue replicando en Europa Central, siguiendo el proceso de convertir las colecciones de la nobleza y el clero en exposiciones como parte de los

⁷⁶ Hernández Hernández Francisca, *Manual de Museología*, Síntesis, Madrid, 1994.

⁷⁷ *Op. cit.*, García Serrano, p. 12.

⁷⁸ *Op. cit.*, León, p. 70.

⁷⁹ *Op. cit.*, Bourdieu, p. 280.

recién nacidos Museos Nacionales⁸⁰. Para el caso Latinoamericano, aún faltaría casi un siglo y las guerras de independencia para la consolidación de los primeros museos en la región.

A partir de las ideas revolucionarias, el sujeto produce una nueva conciencia sobre sí mismo, en donde se considera partícipe de la obra, pues ésta es integrante y exponente de las actividades sociales. Es en este momento cuando los sujetos se reconocen como parte de una comunidad, la cual se ve reflejada de cierta forma en las piezas. De esta manera, el museo se configuró como un diálogo abierto entre obra y espectador, un espacio que envuelve y posiciona a los individuos dentro de su contexto, así permite una nivelación entre el sujeto y el arte⁸¹.

Con los movimientos sociales que resultaron de la Revolución Francesa, se ensancharon enormemente los derechos y oportunidades favoreciendo principalmente a la burguesía y a la clase media aún en crecimiento. A pesar del importante y significativo esfuerzo de democratización de la riqueza artística y cultural, para las capas sociales de menor nivel cultural, aquellas obras frías y distantes no ofrecían gran deleite ni una enseñanza significativa. El Louvre entonces, quedó reducido a su público habitual al no ser atractivo para las clases bajas⁸². Lejos de caracterizarse por una nivelación social y participación colectiva, el museo siguió siendo para una clase privilegiada, la cual gracias a los procesos revolucionarios fue ampliada más allá de la Corona.

Todas las contradicciones que se han mencionado anteriormente sentaron las bases del museo moderno. Con el contexto revolucionario y las nuevas ideas, el ser humano tomó conciencia social de la necesidad de la cultura, considerando como un *derecho* tener acceso al patrimonio artístico-cultural que le *pertenece* a toda la *comunidad* y que no era privativo de unos cuantos. Así, se buscó y se creó un primer intento de una ampliación e incorporación de los grupos sociales olvidados a la educación y cultura⁸³.

⁸⁰ *Op. cit.*, León, p. 52.

⁸¹ *Op. cit.*, León, p. 58.

⁸² *Op. cit.*, León, p. 51.

⁸³ *Op. cit.*, León, p. 57.

A partir del movimiento revolucionario, se forjó el concepto de *patrimonio público*. En aquel momento de reivindicación, se concibieron los grandes museos nacionales de carácter popular, alentados por el sentimiento de “dar al pueblo lo que le pertenece”⁸⁴. Los museos públicos son entonces la manifestación del desmantelamiento de la cultura artística aristocrática y del florecimiento del arte burgués⁸⁵.

El patrimonio se puede entender como un proceso social que se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado de forma desigual, lo cual lo convierte en un espacio de lucha material y simbólica, formando y distinguiendo varios capitales culturales⁸⁶.

Las nuevas relaciones sociales modificaron y generaron diferentes apreciaciones culturales, cánones estéticos y consideraciones sobre los objetos y sujetos. A partir de que la burguesía rompe con todo el mundo previo, el cual estaba fuertemente determinado por las relaciones entre el clero y la nobleza, nace el gusto por lo profano⁸⁷. Las artes ya no estaban delimitadas sólo a temas o motivos religiosos, ahora también se retrata la vida cotidiana, las nuevas relaciones sociales y los propios sujetos, dejando a un lado escenas y personajes místicos o bíblicos.

Bajo estos preceptos de retomar el pasado y las tradiciones, ya no resulta tan sorprendente que el siglo XIX fuera el momento histórico de gestación de los museos en Europa. De esta manera se buscó a través de la creación de estos recintos, apoyar y afirmar el presente con la tradición y el pasado material que se ha generado con las múltiples experiencias humanas, para así darle un sentido a los procesos sociales contemporáneos.

Por esto, en museos y galerías, las obras son valoradas sin las coacciones que imponía el poder religioso o político. Esto quiere decir que el campo artístico ha logrado una separación significativa con respecto a las esferas políticas y religiosas⁸⁸. Al entrar en el museo la obra

⁸⁴ *Op. cit.*, García Serrano, p. 11.

⁸⁵ *Op. cit.*, García Serrano, p. 11.

⁸⁶ *Op. cit.*, *Op. cit.*, García Canclini, p. 182.

⁸⁷ *Op. cit.*, León, p. 22.

⁸⁸ *Op. cit.*, García Canclini, p. 45.

sagrada pierde su status religioso que reclama la reverencia, y ahora se apela a otra forma de piedad que es el culto del arte⁸⁹.

Cuando la burguesía se posicionó como la clase dominante, quedó entre dicho que sería ella la sustentadora de la cultura, al ser dueña de los medios de producción. También sería, al mismo tiempo, productora y consumidora, definiendo lo que era y no era arte-cultura y estableció sus criterios como válidos y universales. Artistas de todo tipo se encontraron sometidos al gusto personal o predilección de los teóricos emisores de juicios que poco tenían que ver con la calidad de su trabajo⁹⁰. La clase culta y minoritaria era/es la única que posee los instrumentos para la interpretación y significación cultural. Así, el museo puede entenderse como elemento profundizador de las desigualdades entre clases y cultura⁹¹. El quehacer artístico fue sometido al mercado. Comenzó el proceso de subsunción de la vida al capital y el arte no quedó fuera de este proceso.

A pesar de que definieron y condicionaron la esfera artística a sus propios intereses, es imposible negar la importancia que tuvieron la aristocracia y la burguesía en la consolidación del museo. Si bien, sus intenciones no eran necesariamente las de conformar un espacio universalmente público de exposición y socialización de la riqueza artística y cultural sin distinción, sí fueron construyendo las pautas necesarias para que esto fuera posible.

1.7 Nación, imperio, museo

A partir del principio del siglo XIX, el desarrollo de los museos es un fenómeno puramente colonialista⁹². Las ideas universales de libertad e igualdad encontraron su límite del otro lado del Océano Atlántico, ya que varios reinos mantenían, desde hace siglos, una dominación colonial sobre América, partes de África y Asia. El mundo moderno no se hace sólo con quienes tienen

⁸⁹ *Op. cit.*, Bourdieu, p. 28.

⁹⁰ *Op. cit.*, León, p. 29.

⁹¹ *Op. cit.*, León, p. 173.

⁹² *Op. cit.*, Varine-Bohan, p. 12.

proyectos modernizadores, sino que éstos se apropian de los bienes históricos, tradicionales y populares⁹³, a través de procesos de colonialismo, mestizaje e hibridación.

El *patrimonio* sirve entonces como lugar de complicidad. Monumentos y museos son testimonio de la dominación pues la existencia de éstos significó la apropiación injusta y violenta del espacio y tiempo histórico⁹⁴. Los museos son creaciones de la etapa histórica colonialista⁹⁵.

Para mostrar la riqueza y grandeza del reino, era fundamental, hacer alusión a las colonias de ultramar. Los objetos exhibidos, se mostraban como parte del imperio. Las colonias, a pesar de tener características singulares y ajenas, la metrópolis se adjudicaba toda la región como propia, sin reconocer las diferentes culturas y cosmovisiones que mantenían las comunidades.

Estas piezas formaban parte de un reino, el cual ni siquiera las había producido, sino que, a partir de un constante saqueo, se apropió de éstas, despojando a los pueblos de su trabajo y sus símbolos, para darles una interpretación y uso diferente para el que fueron creados. Aparece aquí otra contradicción en el momento en que los objetos producidos dentro de una sociedad determinada ahora forman parte de la *propiedad* de otra.

Los objetos antiguos son resignificados bajo esquemas distintos a los que fueron creados. Es importante señalar la complejidad de estas piezas pues la mayoría de las culturas premodernas integraban el arte, la religión, la política y la economía, por lo que sus trabajos tenían múltiples usos y múltiples relaciones en las dinámicas sociales. A las cosas se les asignaron nuevos criterios de autonomización a partir de una sintaxis arbitraria que estaba sustentada por argumentos que eran ajenos a las singularidades de cada comunidad, pues al entrar en una estética moderna se convirtieron en el concepto abstracto de *obras*⁹⁶.

El uso del canon de las Bellas Artes reforzó las malas costumbres del expansionismo político. Engendró una uniformidad que escondió las contradicciones sociales presentes en el nacimiento de las obras. Respecto del arte antiguo- primitivo y el arte ingenuo- popular, cuando

⁹³ *Op. cit.*, García Canclini, p. 149.

⁹⁴ *Op. cit.*, García Canclini, p. 179.

⁹⁵ *Op. cit.*, Varine-Bohan, p. 12.

⁹⁶ *Op. cit.*, García Canclini, p. 163.

el historiador o el museo se apoderaban de ellos, el sujeto de la enunciación y la apropiación es un sujeto cultural y moderno⁹⁷, el cual hace una re-interpretación occidental.

La fascinación ante la belleza anuló el asombro ante lo distinto, esta mirada de extrañeza no logró atravesar la superficialidad de los objetos para conocer las relaciones que hay detrás de su creación. Al público se le pide contemplación, no esfuerzo por conocer otra sociedad⁹⁸.

Es en este momento en que aparece un debate que ha suscitado múltiples conversaciones pues, el objeto es abstraído y descontextualizado de sus valores de uso originales, ya sean religiosos, políticos, artísticos, incluso meramente instrumentales, para asignarle el de la admiración, contemplación o exposición, puramente superficial. Con esto las obras pasaron por una metamorfosis, en el sentido en que ya no son lo que eran, sino les asignaron atributos de otro tiempo y espacio. El material exhibido fue reordenado en función de una cosmovisión conceptual ajena⁹⁹, que corresponde con una visión moderna y occidental.

Fue en este contexto contradictorio cuando también empezaron a conformarse los Estados Nación. El proyecto moderno del Estado nacional se basa en la idea de libertad *individual*, y, a partir de ésta es como se configura todo un aparato jurídico con la intención de proteger al *ciudadano*.

El surgimiento de los museos va en paralelo con otros procesos importantes como la modernidad, la conformación del Estado Nación, los procesos de democratización y la expansión del capital. Al posicionar al museo dentro de todos estos fenómenos es posible contextualizar y desarrollar con más elementos las relaciones que se encuentran alrededor de estos establecimientos. El museo es, como ya se mencionó, resultado de múltiples determinaciones, que condensan las contradicciones del nuevo orden social moderno, el cual está repleto de ellas.

⁹⁷ *Op. cit.*, García Canclini, p. 63.

⁹⁸ *Op. cit.*, García Canclini, p. 164.

⁹⁹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 179.

1.8 El museo estatizado

Como ya se había mencionado anteriormente, al mismo tiempo del proceso de configuración del museo moderno, van surgiendo los Estados Nacionales. Los espacios culturales y de exposición quedaron subsumidos por las lógicas propias de este modelo político. Así, cualquier museo que ha nacido o se ha modificado, siempre ha estado en relación con su gobierno nacional y las políticas que éste disponga. “Todo museo está, desde su origen, especializado por su formación, por el gusto de sus fundadores, por el país en el que está situado, por las directrices por las que ha pasado y por el recinto en donde se aloja”¹⁰⁰.

El Estado recurre principalmente a los Museos de Historia y los Museos Nacionales para formar una identidad y un discurso propio. “Estos espacios acogen al visitante en su calidad de “pueblo” y ciudadano del Estado con el permanente deseo de establecer una sólida correspondencia con el presente”¹⁰¹. Así mismo los museos artísticos se configuran como disposición estética convertida en institución, con una yuxtaposición de obras con funciones distintas o incompatibles que a través de su materialización buscan la contemplación estética¹⁰². Las obras que están exhibidas en los recintos museísticos además de mostrarse en sí, tienen otro valor de uso, el de ilustrar un relato específico que ha sido construido dentro de las instituciones oficiales.

El Estado no sólo mantiene el monopolio de la violencia, sino también disfruta de un monopolio narrativo, donde se enaltecen ciertos elementos y se excluyen otras experiencias que son omitidas sistemáticamente dentro del gran discurso y proyecto de nación. Hacer un país requiere un proyecto político y cultural unificado, un consumo simbólico compartido que favorezca el avance del mercado¹⁰³.

En el mundo social el Estado constituye el tribunal de última instancia cuando se trata de certificar el valor de algo¹⁰⁴. La obra aparece plenamente justificada si la cosa representada

¹⁰⁰ *Op. cit.*, León, p. 153.

¹⁰¹ *Op. cit.*, León, p. 133.

¹⁰² *Op. cit.*, Bourdieu, p. 28.

¹⁰³ *Op. cit.*, García Canclini, p. 238.

¹⁰⁴ Bourdieu Pierre, *El sentido social del gusto*, Siglo XXI, Argentina, 2010, p. 23.

merece serlo, si la función de representación está subordinada a una función más alta: exaltar, al fijarla, algo para eternizar¹⁰⁵. Toda obra legítima tiende a imponer las normas de su percepción que establece el Estado¹⁰⁶. El valor de una obra se mide por el interés de la información que transmite y por la claridad con que cumple esta función de comunicación y legibilidad¹⁰⁷.

El Estado al delimitar como valiosos, válidos y bellos objetos con ciertas características está definiendo también gustos y estéticas legítimas. El gusto en su definición más sencilla es la capacidad de hacer diferencias y enunciar preferencias¹⁰⁸. Los gustos son la afirmación de una diferencia que no se detiene solamente en las obras, sino en las prácticas y los sujetos. La disposición estética es una expresión distintiva de una posición privilegiada cuya distinción se determina objetivamente a partir de condiciones sociales diferentes. La función de las clases populares en el sistema de posturas estéticas es como punto de referencia negativo y de rechazo¹⁰⁹.

Se puede considerar al museo como una figura de autoridad en el sentido de ser aquel que ostenta la única *verdad*, sin tomar en cuenta otros puntos de vista o acontecimientos diferentes a las que se ilustran en estos espacios. El museo entonces aparece como un establecimiento cerrado al diálogo que impone un discurso que no puede ser más que aprendido. Esta imposición de una narrativa oficial no fomenta un pensamiento crítico reflexivo.

El discurso que se establece dentro de estos espacios muestra una estratificación social significativa. La capacidad de escribir o modificar esta narrativa corresponde solamente a un pequeño grupo de personas. De esta manera, dentro del museo se reproducen diferencias sociales donde el público solamente es consumidor de una forma de cultura y visión, mientras una selecta parte de la sociedad puede ser productora, aquellos individuos con el poder político y cultural para generar un diálogo. El museo tiene una ritualidad pues al sacralizar el espacio y

¹⁰⁵ *Op. cit.*, Bourdieu, La Distinción, p.40.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, Bourdieu, La Distinción, p.26.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, Bourdieu, La Distinción, p.40.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, Bourdieu, El Sentido social del gusto, p.32.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, Bourdieu, La Distinción, p.53.

los objetos e imponer un orden de comprensión, organizan también las diferencias entre grupos sociales¹¹⁰.

Así, se ha acusado al museo de ser un instrumento hegemónico. Las exposiciones museísticas siempre contienen cargas culturales y políticas específicas que corresponden con los discursos que mantiene el grupo en el poder. Todo lo contenido en estos recintos se acomoda de la manera más conveniente para estructurar cierta argumentación. Es por lo que algunos autores han señalado que la historia recibe un uso utilitario al momento en que se busca *espectacularizar* el patrimonio y la historia nacional. El Estado ofrece, a través de estas instituciones, una visión social desde una posición de máxima autoridad.

Así, las políticas culturales que se han dispuesto en México tienen como intención asemejarse al discurso nacional e identitario que se ha generado; se glorifica el pasado indio, se enorgullece el mestizaje y se aplaude lo moderno. Para el caso del Museo Nacional de Arte se exalta el trabajo artístico de academia, reconociendo el legado hecho por mexicanos que alcanzan los estándares del arte europeo.

El espacio museal se convierte entonces en un recinto que tiene como objetivo exaltar la majestuosidad, consolidando personajes e historias fantásticas y alegóricas. De esta manera dichos recintos se convierten en espacios sacralizados pues contienen el pasado glorioso que sustenta el moderno presente de cada nación. La arquitectura de los museos impone al público itinerarios rígidos, códigos de acción para ser representados y acentuados estrictamente. Son una suerte de templos laicos, convierten a los objetos de la historia y del arte en monumentos ceremoniales¹¹¹. Las obras quedan subordinadas a la historia del país, componen un programa iconográfico que dramatiza ritualmente el triunfo de una civilización y las consagra como *herederas* de los valores de la humanidad¹¹².

¹¹⁰ *Op. cit.*, García Canclini, p. 46.

¹¹¹ *Op. cit.*, García Canclini. p. 45.

¹¹² *Op. cit.*, García Canclini, p. 46.

Los objetos exhibidos se posicionan como sagrados, lo que significa que desbordan la comprensión y la explicación del ser humano, además se presentan sin posibilidad de cambiar¹¹³. A partir de esta fetichización mística es como los sujetos se relacionan con *su* historia. El establecimiento de definiciones *puras* provoca la peligrosa omisión de considerar que toda cultura es resultado de selecciones, combinaciones y renovaciones sociales, políticas y económicas¹¹⁴.

El museo queda entonces como sede ceremonial del patrimonio, como espacio en el que se le protege y celebra. En este espacio también se reproduce el orden semiótico con el que la hegemonía organiza la historia nacional, a través de un sistema ritualizado de la acción social. El museo aparece como complemento educacional que ordena la continuidad entre pasado y presente¹¹⁵, La conservación y celebración del patrimonio, su conocimiento y uso es una operación visual¹¹⁶.

El testimonio del origen mítico sólo existe en los objetos que rememora. Se genera una visión metafísica, ahistórica y romantizada del *ser nacional*, en donde las obras guardan los modelos estéticos y simbólicos de este grandioso pasado¹¹⁷. Se genera además la idealización de un momento pasado propuesto como paradigma para el presente. De esta manera se configuran dos temporalidades que parecen antagónicas, por un lado un pasado sacro y por el otro, un presente profano¹¹⁸.

Con lo mencionado anteriormente se puede observar la teatralización del patrimonio, el cual consiste en simular que hay un origen fundante que dirige el actuar de hoy, generando una ritualización cultural¹¹⁹. El patrimonio y la narrativa pretenden ser un reflejo fiel de la nación. Así el Estado debe definir y delimitar la relación entre modernidad y pasado, en la cual se retoman

¹¹³ *Op. cit.*, García Canclini, p. 179.

¹¹⁴ *Op. cit.*, García Canclini, p. 187.

¹¹⁵ *Op. cit.*, García Canclini, p. 159.

¹¹⁶ *Op. cit.*, García Canclini, p. 161.

¹¹⁷ *Op. cit.*, García Canclini, p. 151.

¹¹⁸ *Op. cit.*, García Canclini, p. 187.

¹¹⁹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 151.

elementos prehispánicos para reconstruir el pasado glorioso, el patrimonio legítimo excluye a comunidades y pueblos originarios¹²⁰.

El Estado ejerce una violencia sistemática contra las comunidades indígenas pues niega sus tradiciones para inventar otra historia en nombre del saber positivo. Así, como lo dice García Canclini, el Estado se posiciona como aquel que se hace cargo de la herencia étnica, pero que subordina la diversidad a la unificación modernizadora nacionalista¹²¹. Lo popular es en La Historia, lo excluido.

La violencia también se manifiesta cuando se crea una distinción significativa entre arte y artesanía, el primero correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y con un desarrollo mayoritariamente urbano. Las artesanías serían producidas por indígenas y campesinos, estos objetos estarían caracterizados por su rusticidad y los mitos que habitan su decoración¹²².

1.9 Siglo XX

La historia de los museos se ramifica bastante pues cada geografía mantiene diferentes relaciones con el arte, la historia y la memoria. Además, depende de las dinámicas particulares que se desarrollen en cada nación y las políticas culturales que cada una de éstas implemente.

Ya en el siglo XX, la Primera Guerra Mundial fue un fenómeno de gran importancia en la humanidad.

A nivel cultural significó un rompimiento de la frágil armonía que se mantenía antes de este proceso, los sujetos sufrieron un desequilibrio temporal, que los orilló a buscar referentes



Imagen 4. Sesión de 1977 en Moscú

¹²⁰ *Op. cit.*, García Canclini, p. 155.

¹²¹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 190.

¹²² *Op. cit.*, García Canclini, p. 225.

en su pasado y tradiciones¹²³. Bajo esta necesidad histórica, el museo se configuró como un espacio de recuperación consciente de los objetos y tradiciones.

Los primeros intentos de una coordinación de las investigaciones y los métodos respecto al tema museístico fueron realizados al término de la Gran Guerra por la Oficina Internacional de Museos, organismo creado por el Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones¹²⁴. Después de la Segunda Guerra Mundial se fundó el ICOM. El Consejo Internacional de Museos nace en la UNESCO de 1946 en París bajo la iniciativa de Chauncey J. Hamlin¹²⁵. Su intención fue construir un espacio de cooperación internacional entre los museos de todo el mundo¹²⁶.

No es de extrañarse la creación de un organismo internacional de museos. El proceso moderno requiere y fomenta la universalización de todas las prácticas. Así, el esfuerzo de la creación del ICOM responde a una lógica donde el mundo se abre *sin fronteras* para encontrarse consigo mismo.

En la década de los 70 del siglo pasado, se comenzó a generar un debate dentro de los museos para incorporar las nuevas tecnologías dentro de la institución y ser parte de la gran revolución digital. Así, se buscó mostrar a los espacios museísticos como vanguardistas y modernos¹²⁷. Los museos son elementos en permanente transformación. En la década de los 80 del siglo pasado surgió una corriente conocida como la Nueva Museología, la cual generó un discurso crítico acerca del rol social y político del museo. Además, planteó un espacio museal interdisciplinario, en oposición al modelo clásico.

¹²³ *Op. cit.*, León, p. 73.

¹²⁴ *Op. cit.*, García Serrano, p. 15.

¹²⁵ Historia del ICOM, Consejo Internacional de Museos <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/historia-del-icom/>. Consultado el 11 de septiembre de 2018.

¹²⁶ Founders of ICOM, International Council of Museums <http://archives.icom.museum/founders.html> Consultado el 11 de septiembre de 2018.

¹²⁷ *Op. cit.*, León, p. 59.

Actualmente, a más de 70 años de su creación el ICOM, por sus siglas en inglés, trabaja para investigar, perpetuar, perennizar y transmitir a la sociedad el patrimonio cultural y natural mundial, presente y futuro, tangible e intangible¹²⁸.

La era de la tecnología digital ha revolucionado todas las esferas de la vida. En el caso del mundo artístico, se ha vuelto mucho más inmediato el acercamiento a piezas. Se han abierto las posibilidades para conocer, observar y aprender sobre múltiples objetos, periodos y artistas. La relación que se tiene con el arte ha cambiado significativamente con el mundo virtual y la reproducción indiscriminada de imágenes, símbolos, saberes y sentires.

Frente a este panorama los museos han iniciado un proceso para adoptar y adaptar las nuevas técnicas a sus recintos, sus piezas y sus colecciones. Al tiempo en que se debate el papel de estos espacios frente a la virtualidad.

¹²⁸ Misiones y Objetivos, Consejo Internacional de Museos <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/misiones-y-objetivos/>. Consultado el 11 de septiembre de 2018.

Capítulo II. Una propuesta metodológica para el estudio del Museo Nacional de Arte desde la sociología

2.1 Pensar el museo

Como se ha mencionado, la raíz etimológica de “museo” es una eponimia de la palabra “musas”; aunque hace referencia directa a *museion*, el cual fue un sitio dedicado a las diosas de las artes. El nombre que se le ha designado a los espacios modernos que resguardan piezas históricas y artísticas, tiene un pasado muy significativo pues hace referencia a toda una experiencia de conocimiento de la humanidad. Existen muchas posturas y opiniones acerca de los museos. La propuesta de esta investigación es considerar al museo como un espacio en el que convergen una multiplicidad de tiempos sociales, los cuales se hacen efectivos a través de los objetos, la narrativa expuesta en el museo y los sujetos.

Sin embargo, el discurso, los sujetos y objetos involucrados, incluso el mismo espacio, no son casuales. Éstos responden a una serie de dinámicas políticas, económicas y culturales que determinan su razón de ser. El estudio sociológico de dichos elementos es conveniente para entender las relaciones sociales que se desenvuelven alrededor del museo.

La definición oficial actual (2007), proporcionada por el Consejo Internacional de Museos, ICOM, describe al museo como “una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva y expone el patrimonio material e inmaterial con fines de educación y deleite”.

El museo se ha definido también como lugar de tránsito y como espacio transitable. La exhibición de las obras sugiere un recorrido construido, el cual se basa en un modelo de organización que forma parte del propio proceso de análisis de las obras¹²⁹. Ciertas posturas dentro del estudio museológico han considerado al museo como vehículo de comunicación, preservación y difusión cultural¹³⁰. También como espacio y oportunidad para darle sentido al pasado y al presente¹³¹. El museo también puede ser pensado como un lugar de culto que

¹²⁹ *Op. cit.*, García Serrano, p. 16.

¹³⁰ Herreman Yani, et al., *Museos de México y Patrimonio*, Museum, Suiza, 1980.

¹³¹ Pearce Susan, *Estructurar el Pasado: exposiciones arqueológicas*, Museum Internacional, París, 1995.

presenta objetos excluidos de la apropiación privada y predispuestos para constituir el objeto de la “neutralización” que define en propiedad de la aprehensión pura¹³². Con lo anterior se puede pensar el museo como un medio, una mediación con la que cuentan los sujetos para conocer las piezas mostradas, y, a través de su exposición descubrir las historias contenidas en éstas, que también son las historias y los tiempos de los seres humanos.

Al ser una mediación, los museos se presentan como un vínculo, y como tal, transmiten, comunican. Mantienen un juego simbólico, en el cual participan como reguladores de imágenes, generando significaciones, codificaciones y decodificaciones. El museo entonces, mediante su estructura y exposiciones configura una realidad y, al mismo tiempo gestiona una parte de la realidad social. Así, da cuenta de la totalidad desde una musealización tematizada que se enmarca en la vida social¹³³. El museo es reflejo y resultado de la complejidad temporal y social.

Así los museos se configuran como un espacio de conocimiento. Un conocimiento que, con la materialización de ciertos procesos en algún objeto concreto, se abre una ventana a momentos específicos de la humanidad. Los museos son nodos de interconexión social y temporal pues ilustran relaciones que se establecen históricamente tanto entre sujetos, como con la naturaleza. Al mismo tiempo, exponen relaciones económicas y de producción al exhibir piezas con alguna técnica o formas en que se vinculaban ciertas comunidades con otras.

Así mismo los museos responden a la necesidad de retener el pasado y de no perder el sentido de continuidad histórica¹³⁴. A partir de la búsqueda del tiempo ido, el espacio museístico permite la recuperación consciente de objetos¹³⁵ y experiencias. El museo entonces no sólo contiene piezas, sino que también alberga diferentes tiempos, tiempos sociales.

Este espacio permite un dinamismo temporal pues en un tiempo presente, exhibe procesos y situaciones de épocas pasadas, alejadas incluso por siglos. El museo expone diferentes

¹³² *Op. cit.*, Bourdieu. *La Distinción*, p. 271.

¹³³ Rodríguez Saldaña Freire, *Sociedad y museo: hacia una museología de la liberación*, Tesis UNAM, México, 2015.

¹³⁴ *Op. cit.*, León, p.71.

¹³⁵ *Op. cit.*, León, p.73.

referencias a los de la vida cotidiana, presentándose a los sujetos como excepcionalidad, presentando una riqueza y abundancia de tiempos sociales en un solo espacio.

El museo construye relaciones de continuidad jerarquizada con los antecedentes de la propia sociedad, reconstruye visualmente los escenarios históricos y los vuelve simultáneos¹³⁶. Los museos crean en la producción cultural relaciones de filiación y réplica con prácticas e imágenes anteriores, las cuales renuevan y, al mismo tiempo reafirman la continuidad, consolidando una raíz social y un testimonio histórico¹³⁷.

Los museos contienen dentro de sí diversos contextos históricos, fundamentales para ayudar a pensar el devenir social. De esta manera, son recintos de alta importancia ya que resguardan los testimonios de múltiples sujetos; en su interior se encuentran historias, trabajos y legados que se presumen comunes para todos los sujetos y que de alguna manera, forman parte del pasado de la experiencia humana.

2.2 Pensar el fenómeno museístico

Además del desarrollo histórico del origen del museo, también se debe hacer un recuento sociológico de la aparición del fenómeno museístico pues para que éste ocurra, deben configurarse sujetos, objetos y espacios determinados para esta dinámica. Resulta necesario identificar las transformaciones sociales que han acontecido hasta lograr dicho resultado.

El arqueólogo francés Hugues Varine-Bohan planteó una propuesta metodológica para abordar el desarrollo del museo. Analizó el fenómeno desde la *evolución* cultural de la sociedad. La primera etapa corresponde a la preindustrial, para este momento no existía una teorización de la cultura puesto que era parte elemental de la vida cotidiana, era un elemento vivo y latente¹³⁸. Por lo tanto, la cultura no era algo que se acumulaba, sino se producía y consumía casi directamente. Así, el ser humano en un primer momento fue consumidor y productor inmediato,

¹³⁶ *Op. cit.*, García Canclini, p. 134.

¹³⁷ *Op. cit.*, García Canclini, p. 134.

¹³⁸ *Op. cit.*, Varine-Bohan, p. 11.

por lo que no hubo un atesoramiento masivo de objetos. El sistema de necesidades y capacidades no requería ni podía sostener una producción que no fuera efectivizada en su consumo. La relación Sujeto-Objeto era mucho más inmediata, en el sentido en que estaban insertos en las dinámicas de la vida cotidiana, y no como una excepcionalidad para ser contemplada.

La segunda etapa la denominó revolución-evolución industrial, la cual culminó con la Segunda Guerra Mundial. Este periodo se caracterizó por el surgimiento y crecimiento de importantes centros poblacionales, los cuales también conformaron centros culturales¹³⁹. Como ya fue mencionado, la iglesia, el palacio y la ciudad fueron históricamente los primeros escenarios en los que se desarrolló la actividad pre-museística¹⁴⁰ con las colecciones privadas del clero y la nobleza.

Los espacios destinados a resguardar los objetos también eran dignos de atención y estudio pues, estos edificios son obras arquitectónicas impresionantes, una obra de arte en sí¹⁴¹. Dichas edificaciones magnánimas dan carácter, representatividad e identidad a la propia ciudad, al integrarse en su dinámica urbana como espacios refinados y culturalmente ricos. Los recintos complementan los contenidos expuestos, pues contienen un carácter sígnico que expresa un contenido emocional, perceptivo y comunicativo, configurando una personalidad propia del recinto. De esta manera la forma arquitectónica aparece también como comunicación directa del museo y su contenido¹⁴².

Para este segundo momento, ya existía una escisión entre sujetos y objetos en el que el ser humano ya no tenía una relación tan próxima con las cosas. Se generó un extrañamiento por parte de los individuos respecto a los procesos de producción y consumo, que invisibilizaron toda una serie de relaciones sociales, económicas y políticas.

Por último, la tercera etapa se denominó post industrial la cual corresponde con el periodo de importante tecnificación, la cual ha introducido nuevos medios y elementos para la

¹³⁹ *Op. cit.*, Varine-Bohan, p.11.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, García Serrano, p. 4.

¹⁴¹ *Op. cit.*, García Serrano, p.14.

¹⁴² *Op. cit.*, León, p. 85.

comunicación y el aprendizaje¹⁴³. Las nuevas tecnologías y los medios digitales han revolucionado las relaciones sociales de una manera impresionante, han exponenciado el proyecto moderno de comunicar todas las geografías del Globo en tiempos mínimos. Así, se abrió un panorama con la información y el mundo al alcance.

Las tecnologías en el área museística han logrado una relación mucho más ampliada entre las colecciones y los sujetos al ya no ser necesario visitar físicamente el recinto para conocer las obras, se pueden apreciar en libros, revistas, en línea, etc. Esta relación es mucho más indirecta, aunque tiene un alcance significativamente mayor.

Conforme se establecían y conformaban los espacios de exposición, se comenzó a generar un pensamiento reflexivo sobre el espacio, las piezas y los sujetos. Así, se escribieron tratados que planteaban la forma en que debían mostrarse las piezas o cómo es que el público iba a interactuar con éstas. De esta manera y en paralelo, nace la museología. El primer tratado de este tipo del que se tiene registro es de Gaspar Neickel de 1727, en el cual se planteó una normativa sobre la forma de exponer y algunas características del espacio que contuviera las obras¹⁴⁴.

Sin embargo, es hasta el siglo XIX cuando se sentaron las bases para la investigación teórica sobre el museo, coincidiendo justamente con el surgimiento de los museos nacionales en muchas partes del mundo. En la Alemania decimonónica se dieron los primeros intentos de establecer los principios de la museología, considerada como disciplina científica para estudiar la teoría y el funcionamiento de los museos. Ya a finales de este siglo y principios del XX es cuando se acentuó el carácter técnico de estos estudios, coincidiendo con la creación de los primeros grandes museos estadounidenses¹⁴⁵.

¹⁴³ *Op. cit.*, Varine-Bohan, p. 11.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, García Serrano, p. 12.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, García Serrano, p. 14.

Con la consolidación de la museología, se empezaron a perfilar también nuevas actividades que tienen que ver con el funcionamiento, administración y gestión del museo. De esta manera, también se configuró la museografía, para dar un soporte técnico a la exposición y la narrativa que se establecía en el recorrido.

El ICOM ha definido a la museología como ciencia del museo que estudia su historia, su papel en la sociedad, los sistemas de organización, conservación y exhibición de las obras artísticas, las relaciones entre el medio físico y las obras¹⁴⁶. También, estableció a la museografía como aquella que se ocupa de los aspectos técnicos, tales como instalaciones, arquitecturas, aspectos ambientales, administrativos, etc¹⁴⁷. Desde su conformación como disciplina la museología ha definido tres funciones básicas: estética, científica y pedagógica.

La Museología es la ciencia que trata del museo (esencia) y su meta primordial es hacer accesible a todo el mundo (sujeto) el testimonio conservado de la humanidad (objeto) valiéndose del estudio científico (medios auxiliares) y de la selección razonada de las obras (sentido estético y educativo)¹⁴⁸.

Todo objeto está condicionado por un tejido de relaciones sociales. La museografía que acompaña las exposiciones debe situar los cuadros y las esculturas en referencias contextuales que ayuden a entenderlos. La museografía trabaja en relación con la narrativa nacional, de esta manera, procura acomodar las piezas en función que sean inteligibles para el público y afirmen el discurso hegemónico.

Lo anterior puede resultar en una peligrosa negación o explicación parcial de los objetos, pues más que explicarlos pueden ser usados para afianzar el poder y la dominación de un Estado. Un objeto puede ser más verosímil con explicaciones que ubiquen la pieza en su contexto, por lo tanto la museografía tiene que mostrar mayor interés en reconstruir su significado y los procesos que hicieron posible su creación, que hacer espectáculo de éste¹⁴⁹.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, García Serrano, p. 15.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, García Serrano, p. 15.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, León, p. 104.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 188.

La museología entonces estudia una relación particular sujeto - objeto. Esta disciplina se ha considerado como una ciencia social en tanto que estudia un objeto (museo) esencialmente socializado, además ésta responde a la necesidad que surge de ordenar científicamente los trabajos y tiempos de la humanidad¹⁵⁰. Igualmente, se ha reconocido la importancia de una colaboración multidisciplinar sobre el fenómeno museístico para tener un conocimiento mucho más profundo y extenso, donde otras ciencias tanto sociales como exactas pueden aportar significativamente al estudio del museo¹⁵¹.

Como tal no existe una profesión única, más bien se articulan un grupo de conocimientos multidisciplinarios para asegurar el funcionamiento del recinto¹⁵². Así, se genera un trabajo conjunto entre las ciencias sociales y humanas con las ciencias exactas y técnicas para hacer posible el espacio de exposición y difusión que significa un museo.

Los museos pueden ser estudiados y trabajados desde diferentes áreas del conocimiento, logrando aportaciones significativas para el mejor manejo de los espacios y una constante reflexión sobre lo que conlleva la existencia de este tipo de recintos. De esta manera se puede observar que el museo es un fenómeno complejo y que invita ser pensado desde sus diferentes particularidades.

2.3 Arte, museo y sociología

Si bien es cierto que existen muchos tipos de museos, esta investigación se enfocará en el Museo Nacional de Arte, ya que este recinto alberga la más grande colección de arte producido en México, conteniendo una riqueza artística e histórica inconmensurable pues es ahí donde quedan resguardados los trabajos realizados desde hace siglos y que han ayudado a construir los símbolos de la nación.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, León, p. 95.

¹⁵¹ *Op. cit.*, León, p. 101.

¹⁵² Desvallées André y Mairesse Francois, *Conceptos clave de museología*, Armand Colin, París, 2010, p. 72.

Hablar de arte refiere directamente a diversas dimensiones de la vida social pues el arte sólo puede aparecer en el marco de una vida en comunidad. Cada sociedad va interpretando y significando el mundo, aprehendiendo y construyendo su realidad, generando así las consideraciones que se tienen sobre lo natural, la condición humana y, marcando las relaciones que hay entre ambas. El arte ha servido a las sociedades no sólo para expresarse, sino también para conocerse, contemplarse, identificarse y afirmarse como una comunidad determinada. Así, al tiempo que construyen para los otros, también lo hacen para sí mismos.

El arte es la representación del mundo a partir de la experiencia¹⁵³. La sensibilidad es el primer nivel de conocimiento que tienen los seres humanos, y, por consiguiente, no existe conocimiento sin sensibilidad¹⁵⁴. El arte, en todas sus disciplinas y ramas, ha sido una manera en que las sociedades han encontrado para entender y aprehender al mundo. El arte es una manifestación de aquel mundo construido socialmente, al igual que todas las demás relaciones. La particularidad del arte es su carácter sensible y, en muchos casos el sentido sagrado que se le otorga.

El arte es resultado de las necesidades humanas^{155, 156} y de las experiencias que convergen en cierto momento histórico. Reconocer al mundo va siempre de la mano con la sensibilidad, pues nadie se atrevería a negar lo sorprendente que es la naturaleza, con sus colores, paisajes, olores y animales; o incluso nosotros mismos. Ante tan increíbles espectáculos es imposible sentir indiferencia; miedo, alegría, o cualquier otra sensación, acompañan a todos los seres humanos a largo de su andar por la vida. Es a través de las emociones que podemos comunicar una parte de la experiencia humana, la más sensible. Se podría decir entonces que el arte es una forma de exteriorizar la subjetividad humana.

¹⁵³ Lukacs Georg, *El Joven Hegel*, Grijalbo, México, 1970.

¹⁵⁴ Hegel, Georg, *Lecciones de estética*, Edit. Coyoacán, México, 2015.

¹⁵⁵ No se debe reducir estas necesidades a una mera animalidad en donde el ser humano se considera satisfecho sólo con lo más básico y fisiológico. Las necesidades humanas también comprenden una parte sensible, de conexión espiritual y de creación.

¹⁵⁶ Coomaraswamy Ananda, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Edit José J. de Olañeta, Madrid, 2000.

El resultado de este proceso artístico, el objeto, es producto no sólo del sujeto o sujetos concretos que lo lograron, sino de todo un momento histórico particular. Cada pieza es un mundo, pues muestra la posición del sujeto frente a su realidad, expone su contenido, y, al mismo tiempo, de manera inevitable, sintetiza todo su contexto. La obra comunica más allá, remite a episodios específicos de la vida, del espacio y del tiempo, lanzando pistas sobre las dinámicas en las que estuvo inmerso el mensaje, el emisor y el receptor¹⁵⁷. El arte logra conciliar la comunidad con lo individualidad porque cualquier obra lleva consigo la sociedad a la que pertenece¹⁵⁸.

Si bien es cierto, que muchas obras fijan su objetivo en criticar y/o denunciar cuestiones sociales, no todas persiguen el mismo fin. Pero todas, sin distinción, tienen una connotación política, porque su significación se establece en el marco de relaciones sociales. Además de que están creadas por un ser histórico y socialmente condicionado, es decir, un *zoon politikón*. El mundo del arte siempre tiene la intención de *estar para otros*, pues su intención es exteriorizar e, intentar interiorizar en un otro, una subjetividad específica, algo que depende más de la experiencia que de la razón objetiva¹⁵⁹.

Cualquier obra de arte está en constante búsqueda de su interlocutor pues sólo cumple su propósito cuando logra comunicar el mensaje, la experiencia que quiere transmitir. Se puede lograr empatía con las obras, indistintamente de la época o lugar, debido a que producen alguna reacción en los sujetos que estén frente a éstas, a pesar de que sea distinta de la intención original¹⁶⁰. Todo mensaje tiene espacios en blanco, el lector debe producir sentidos¹⁶¹. Es ahí cuando se logra efectivizar cualquier obra de arte, en el momento en que es observada e interiorizada.

¹⁵⁷ Slavoj Zizek, *En defensa de la intolerancia*, PC, Madrid, 2014.

¹⁵⁸ Lefebvre Henri, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, FCE, México, 2015.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, Hegel.

¹⁶⁰ No debe interpretarse que el arte es indistinto del lugar donde se despliega, pues justamente el espacio de creación es indispensable para conocer el contexto donde se desarrollan tanto los artistas como sus creaciones.

¹⁶¹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 142.

El arte incita a la libertad de pensamiento y creación; sus significados pueden resistir al tiempo, al espacio, tiene la cualidad de adecuarse a procesos diferenciados, a sujetos, geografías y religiones. El arte tiene la capacidad de ir más allá de lo inmediato, pues atraviesa lo más superficial para llegar directamente a la experiencia, la vivencia, o la sensibilidad, no se rige ni limita por criterios científicos.

A pesar de que existen cambios sociales y culturales generacionalmente y las apreciaciones son significativamente distintas, la esencia recae en la sensibilidad. La experiencia que se retrata puede ser compartida, a pesar de las brechas históricas¹⁶². Sin embargo, es importante reconocer las diferentes etapas por las que atraviesa la esfera artística, ya que cambios en el arte implican invariablemente cambios en la sociedad, pues ésta es el arte en potencia, esperando a realizarse.

El arte además de ser producto de la creación humana, no sólo desde el ámbito de la subjetividad histórica y coyuntural de cada momento determinado; sino también tiene una relación con la forma en que se desarrollan los medios de producción. Es decir, gracias a los avances tecnológicos el hacer, el distribuir y consumir arte ha evolucionado.

El arte es entendido por algunas posturas como una síntesis de la realidad social, que entrevé y plasma en las obras; no entendiéndolo como reflejo, sino que contienen entramados complejos que develan condicionamientos y posibilidades. Por ejemplo, no es casual que las mujeres no pudieran figurar dentro de las diferentes disciplinas artísticas, o que sólo se reconocieran las creaciones del *hombre blanco* como arte, menospreciando el hermoso trabajo de comunidades indígenas, denominándolo artesanía. Así, se puede argumentar entonces que el arte también reúne las contradicciones sociales.

La distribución del arte está comprometida por distintos procesos económicos, políticos, sociales y culturales. De esta manera se generan tiempos y espacios destinados para el intercambio de las piezas. Sin embargo, esta distribución no se limita a su presente concreto, el arte trasciende las fronteras temporales; su circulación y consumo no sólo se generan en el

¹⁶² *Op. cit.*, Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*.

momento de la creación de obra, también se producen en épocas diferentes. El arte puede pensarse como relación entre un objeto y las miradas que ha tenido en la historia y que lo han transformado.

Uno de los espacios que se han desarrollado para la distribución del arte han sido los museos. El museo se posiciona como receptor de la sensibilidad de la sociedad¹⁶³. Aunque puede presentarse como un recinto estático, es un producto inacabado contiene la potencia permanente de la vida y se va modificando, respondiendo a la naturaleza del ser humano. La sociología del museo está encaminada a estudiar al ser humano en el espacio museístico¹⁶⁴.

Desde las ciencias sociales se puede estudiar el fenómeno museístico desde diferentes posturas, intereses y teorías. En esta tesis de sociología lo que se propone para analizar el Museo Nacional de Arte es desarrollar una metodología desde una mirada de la multiplicidad temporal que dicho espacio permite y genera a través de los objetos y la narrativa alrededor de éstos, así mismo analizar cómo estos tiempos se despliegan con diferentes alcances sociales.

2.4 Acercamiento al MUNAL desde la multiplicidad temporal

La intención de esta investigación es aproximarnos a analizar el Museo Nacional de Arte reconociéndolo como un espacio complejo, pues este recinto no sólo es un lugar en el que se exponen diferentes piezas, es también un espacio en el cual convergen diferentes tiempos y experiencias. Las piezas exhibidas en el museo se han articulado de tal manera para direccionar el futuro, darle un sentido al presente y reconocer la grandeza del pasado mexicano. Los objetos y el recorrido dispuesto en el recinto evocan un tiempo específico del pasado, que se articula con el presente y con otros tiempos pasados; su función didáctica o estética apunta también al tiempo futuro. Esta mixtura de temporalidades es propia de recintos que de alguna manera tratan de rememorar ciertas experiencias, creándose relaciones donde convergen diferentes temporalidades.

¹⁶³ *Op. cit.*, León, p. 70.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, León, p. 228.

Las piezas han dejado de ser entendidas como lo fueron en su contexto; se han agregado nuevas interpretaciones a las obras para formar parte del patrimonio artístico de México. De esta manera, las consideraciones que se tienen acerca de los objetos han incrementado y se han modificado históricamente.

Al visitar un museo que resguarda trabajos plásticos de diversos momentos históricos se retoman episodios que se han hecho colectivos. El periodo colonial, la Guerra de independencia, los años en los que floreció el Costumbrismo, la Revolución Mexicana, etc. son una suerte de capítulos que constituyen la identidad de los sujetos que nacen y crecen en México. Cada episodio posee diferentes relaciones sociales, políticas y económicas, propias de ese determinado momento.

En un recinto en el que se pretende sintetizar la producción artística de tan diversos periodos, se traen al presente dichos capítulos o episodios y se representan desde las obras de arte. La percepción estética de la obra de arte está dotada de un principio de pertinencia socialmente constituido y adquirido. Analizar una obra remite y hace alusión a otras de diferentes maneras, al estilo, la época o el tema¹⁶⁵.

El recuento historiográfico que se presenta en los grandes museos abarca periodos tan diversos y específicos que pueden resultar incluso abrumadores. Cada pieza significa un momento con sus relaciones particulares pretéritas que, sin embargo, siguen dotando de sentido e identidad al presente y quizá el futuro. Las piezas entonces pretenden ser aprendidas o reconocidas desde diferentes ángulos, por un lado conocer la obra en sí misma, su autor, su contenido, su contexto, etc., y por otro, también identificarlas como parte del universo simbólico que configura la identidad nacional. De alguna manera estas obras buscan ser integradas a la significación del tiempo presente de quien las mira y aprecia. Dichos aspectos significan también temporalidades distinguibles, pues en diferentes momentos se le han agregado las demás consideraciones.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, Bourdieu, *La Distinción*, p. 48.

El proceso completo para descifrar las piezas que se encuentran en el museo pasa por el reconocimiento de la obra como tal y en cuanto tal¹⁶⁶. La primera consideración tiene que ver con las características propias del objeto, su forma y contenido; la segunda con las nuevas características que se le han atribuido por ser parte de un momento histórico específico. Por ejemplo, el paisaje de José María Velasco “Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel” no sólo es digno de admirar por su increíble destreza técnica y artística, sino también porque esta obra da cuenta de la inmensidad del territorio mexicano.

Como ya se había mencionado, la percepción estética de la obra de arte está dotada de un principio de pertinencia socialmente constituido y adquirido¹⁶⁷. A pesar de los múltiples y revolucionarios intentos para democratizar la riqueza artística y cultural a todos los estratos sociales, el arte no es para todo el mundo pues debido a múltiples relaciones y condiciones sociales, políticas y económicas las clases más bajas poseen un órgano de comprensión negado¹⁶⁸.

Resulta necesario reconocer que la exigencia que implica aprehender las obras desde las facetas que se mencionaron anteriormente es complejo. Se requiere un capital cultural y escolar que dote a los visitantes de instrumentos de percepción y decodificación de las obras¹⁶⁹ ya que no sólo es reconocer las características y las temporalidades, sino interrelacionarlas entre sí. Desde la sociología como disciplina, esta tesis pretende analizar la obra de José María Velasco contenida en el MUNAL desde sus diferentes características y reconocerlas como partes de diversas temporalidades que son desarrolladas al interior del museo.

¹⁶⁶ Bourdieu, *El sentido social del gusto*, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁷ Bourdieu, *La Distinción*, *Op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁸ Bourdieu, *La Distinción*, *Op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁹ Bourdieu, *El sentido social del gusto*, *Op. cit.*, p. 30.

Capítulo III. El museo en México

3.1 La luz llega a Méjico

A inicios del siglo XIX, Europa irradiaba toda aquella luz que provenía de las ideas libertarias de la Ilustración. Los recién nacidos Estados nacionales de América, principalmente los latinoamericanos, veían en el viejo continente su referencia para terminar de consolidarse, en todos los aspectos política, económica, social y culturalmente. El primer contacto entre los postulados y los nuevos sujetos independientes fue promovido por artistas y escritores¹⁷⁰ que regresaban a sus países después de ir a Europa, empapados de modernidad.

La Guerra de Independencia fue un momento de ruptura importante en toda la Nueva España, pues modificó drásticamente todas las dinámicas y relaciones sociales que se habían establecido en los siglos pasados. Respecto a las instituciones artísticas, la Academia de San Carlos sufrió una crisis institucional pues perdió vínculos y elementos de los que disfrutaba en la época colonial.

En medio del turbulento contexto de independencia y de consolidación del Estado mexicano, se reconoció el papel que jugaban las imágenes en la construcción de la identidad nacional. Esta producción pictórica buscaba por un lado transmitir los elementos que configuraban al recién nacido país; y, por otro lado, afirmarse frente a todas las demás naciones como un Estado soberano.

En 1822 México acababa de conseguir su independencia y, se encontraba en una inestabilidad política importante, donde se disputaban diferentes proyectos de nación. Para el momento, el país se encontraba gobernado por el Emperador Agustín Iturbide, bajo la idea de imitar el modelo europeo de monarquía. Asumiendo la responsabilidad de hacerse cargo de una nación, se empezaron a establecer decretos; para el caso de los bienes materiales, Lucas Alamán creó el Conservatorio de Antigüedades¹⁷¹.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, García Canclini, p. 75.

¹⁷¹ Tibol, *Para la historia de los museos en México*, *Op. cit.*

La creación del museo significó el triunfo de un proyecto centralista y la síntesis intercultural de la nación¹⁷².



Imagen 5. Parte de la colección del Museo Nacional

Tres años después, el 18 de marzo de 1825 nació el primer Museo Nacional bajo un acuerdo firmado por el primer presidente del país Guadalupe Victoria; igualmente apoyado por el conservador y humanista Lucas Alamán. Con esto, se buscaba resguardar y cuidar los bienes artísticos, naturales, arqueológicos, etc. a partir de una hábil utilización de recursos para la fusión de dos lecturas del país, el positivismo científico conjugado con el nacionalismo político¹⁷³.

Así, se creó el Museo Nacional, cuya intención era aglomerar la cultura y tradiciones mesoamericanas, virreinales y mexicanas; además de la flora y la fauna de todas las regiones del país, teniendo una delimitación forzosamente flexible. Conforme fue creciendo la colección de todas las salas, se tuvieron que hacer adecuaciones a las habitaciones que contenían los objetos.

Sin embargo, resultó muy complicado mantener todas las colecciones juntas por cuestiones de espacio y de conservación. Uno de los mayores problemas que el Museo Nacional tuvo que enfrentar fue la falta de un recinto propio ya que no contaban con un sitio exclusivo, además de que la colección incrementaba cada vez más¹⁷⁴.

Resulta importante hacer mención de la revista semanal *El Museo Mexicano*, que circuló en territorio nacional de 1843 a 1846, bajo la dirección de Ignacio Cumplido. En la introducción de su primer número ubica la importancia de aquellas publicaciones pues, “todos los datos que se han recogido hasta ahora merecen ser conservados en un museo”¹⁷⁵. El contenido de aquellas hojas era variado, se tocaban temas de arte, se compartía poesía, se escribía sobre personajes

¹⁷² *Op. cit.*, García Canclini, p. 167.

¹⁷³ *Op. cit.*, García Canclini, p. 165.

¹⁷⁴ Tibol, *Para la historia de los museos en México*, *Op. cit.*

¹⁷⁵ Cumplido Ignacio, *Introducción*, Revista Museo Mexicano, México, 1843 (Tomo I, Vol. I).

destacados, además de difundir técnicas y avances sobre agricultura, minería, imprenta, etc. con la intención de acelerar los progresos de estas áreas en México. Esta publicación es significativa pues se consideraba al museo como un espacio ilustrado de retención del conocimiento, de memoria, de cultura, de investigación, y de difusión.

En 1848 el General Antonio López de Santa Anna, viendo las dificultades que atravesaba la Academia de San Carlos, promulgó un decreto en donde se solicitaba la contratación de profesores y artistas europeos para revitalizar la escuela. De esta forma, llegaron a México grandes maestros que fueron de gran apoyo para las artes nacionales.

La segunda mitad del siglo XIX fue para América Latina un periodo de importante industrialización. Llegó a México el ferrocarril y se empezaron a abrir fábricas; creando un imaginario de un país moderno, estableciéndose la idea de progreso como un objetivo nacional. Las artes no fueron ajenas a este fenómeno, por lo cual buscaron retratar la modernidad¹⁷⁶.

Es hasta el Segundo Imperio, iniciado formalmente en 1864, con el breve pero significativo gobierno de Maximiliano de Habsburgo que se destinó un espacio específico para el Museo, estableciéndose así en la Antigua Casa de Moneda, en el centro de la Ciudad de México. El Museo Nacional se mantuvo en ese establecimiento durante 98 años como museo de arqueología, historia natural e historia nacional¹⁷⁷.



Imagen 6. El Museo Nacional en el edificio Moneda, 1865

Al concentrar un gran cúmulo de objetos de diversos materiales, que eran estudiados por diferentes disciplinas, el museo se encontraba desbordado. A pesar de ya contar con un

¹⁷⁶ *Op. cit.*, García Canclini, p. 156.

¹⁷⁷ Tibol, *Para la historia de los museos en México*, *Op. cit.*

establecimiento fijo, el museo se volvió a encontrar con viejos problemas pues, las necesidades de cuidado y conservación que cada obra requería complicaban el mantenimiento del museo.

Después del triunfo de Benito Juárez y la restauración de la República en 1867, se retomaron las imágenes como elementos constitutivos de la identidad. Así, la Escuela de Bellas Artes se cubrió de temas indígenas. Para 1869, se habían creado otras escuelas de artes en el país, de las cuales sobresalen las de Puebla y Jalisco¹⁷⁸. En este mismo año se organizó un concurso artístico de la historia mexicana que tiene como objetivo “recuperar el pasado prehispánico mexicano¹⁷⁹ de grandeza y gloria”¹⁸⁰.

Durante todo el siglo XIX la Escuela Nacional de Bellas Artes tuvo un vasto intercambio artístico y profesional con importantes institutos europeos y estadounidenses. Varios alumnos de la Escuela Nacional tuvieron la oportunidad de continuar su formación en otras instituciones homólogas, algunas de las universidades donde estudiaron fueron Royal Academy of Painting (Múnich), Saint Luke Academy (Roma), Scuola Libera del Nudo (Roma), Karlsruhe Academy of Art (Alemania), entre otros. Así mismo, las obras de los artistas mexicanos, además de exhibirse en las puestas nacionales, ocuparon lugar en algunos espacios como el Múnich International Exhibition, 9th Art Exhibition of Venice, Madrid Independent Saloon; Plaza Donatello en Florencia, la Universal Columbus Exhibition de Chicago, la International Philadelphia Exhibition y la Universal Exhibition de París, por nombrar algunos¹⁸¹.

Con lo mencionado anteriormente se pueden observar las ricas relaciones que mantuvo la Escuela Nacional de Bellas Artes con otras academias. Estas dinámicas son propias de un

¹⁷⁸ Board of Trustees of the National Museum of Art, *Guide of the National Museum of Art*, CONACULTA México, 2006, p. 142.

¹⁷⁹ Hay dos elementos que resultan importantes de señalar, por un lado la incorporación parcial del pasado mesoamericano al discurso nacional. Esta integración de las comunidades indígenas a la historia de México resulta significativa pues fueron pocos los países de la región que reconocieron a los pueblos originarios dentro de su proyecto de nación. Así mismo se debe apuntar que hablar del pasado prehistórico mexicano resulta una peligrosa generalización ahistórica pues no se tiene en cuenta las particularidades temporales, regionales; además sin considerar que varios elementos del proyecto mexicano son diferentes, e incluso antagónicos con las cosmovisiones y formas de vida de los pueblos indígenas.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸¹ *Ibid.*,

mundo que poco a poco se mundializa y que fomenta el intercambio de ideas y el conocimiento entre diferentes geografías.

El museo no fue un acontecimiento menor para la sociedad mexicana, se tiene que la cifra anual de visitantes al recinto en 1900 fue de 250,000 personas¹⁸².

Resulta importante hablar del concepto de *público* desde lo singular y lo plural. El público hace referencia a esa masa abstracta que se adentra al museo sin distinción de clase social, es el histórico acceso que la Revolución Francesa logró para las clases populares a espacios que anteriormente sólo disfrutaban las élites. Por otro lado, mencionar a los diferentes públicos es el reconocimiento de lo heterogéneo de la sociedad que visita el museo.

3.2 XX mexicano

El siglo XX para México estuvo lleno de particularidades en relación con la región latinoamericana, las cuales influyeron de cierta manera en la esfera artística nacional. Apenas habían pasado diez años del inicio de siglo, cuando la Revolución Mexicana estalló no sólo en la política nacional, también significó importantes irrupciones en lo social y cultural pues las masas sacudieron el discurso hegemónico y se plantaron en el espacio y debate público. Esto provocó una popularización de la cultura y una postura de no renuncia a las tradiciones mesoamericanas, en la que al mismo tiempo se desarrollaron símbolos propios.

En pleno levantamiento revolucionario, en 1910 se hizo la primera separación del gran monolito que era el Museo Nacional, se consolidó entonces como independiente el Museo de Historia Natural, albergando las piezas que hacían referencia a la zoología, botánica y geología¹⁸³. Ya para la primera década del siglo XX existían en todo el país 38 museos¹⁸⁴.

Como se había mencionado en el capítulo anterior, un fenómeno importante para la conformación de los museos en el mundo fue el colonialismo. El despojo sistemático de la riqueza

¹⁸² Tíbol, *Para la historia de los museos en México, Op. cit.*

¹⁸³ Tíbol, *Para la historia de los museos en México, Op. cit.*

¹⁸⁴ Tíbol, *Para la historia de los museos en México, Op. cit.*

de diferentes partes del Globo y la violenta apropiación de piezas fue lo que enriqueció el contenido de los museos. México fue un territorio saqueado, lo que significó la partida de múltiples objetos de gran importancia cultural y social hacia las metrópolis europeas.

Una de las primeras preocupaciones sobre el tema fue expuesta en 1927 por José Juan Tablada cuando mencionó:

Debemos amar y conservar las obras de nuestros pintores como defendemos nuestras instituciones y nuestro suelo y, mantener al conservarlas nuestra integridad espiritual con la misma intransigencia con que defenderíamos nuestra integridad geográfica. Destruir o tolerar que se exporten al extranjero nuestras obras del pasado es casi un crimen de lesa patria, y conservarlas es por el contrario un deber de ilustrado civismo y de una de las formas superiores del patriotismo verdadero¹⁸⁵.

Sin embargo, no sería hasta cuarenta años más tarde cuando se decreta la ley de Bienes Nacionales.

Después del estallido revolucionario y el final del conflicto armado, México se constituyó democráticamente, a pesar de no tener resueltas varias disputas que fueron motivo de la insurrección popular. La promesa moderna del modelo democrático se posicionó como la opción para hacer política no sólo en nuestro país, sino prácticamente en todo el mundo; a pesar de sus contradicciones.

Las políticas culturales del México postrevolucionario tuvieron el objetivo de expandir la cultura visual para consolidar la apariencia una nación unificada. En la primera mitad del siglo XX la documentación y la difusión del patrimonio se hizo mediante exposiciones temporales, misiones culturales¹⁸⁶ y el muralismo¹⁸⁷, todo esto auspiciado por el Estado¹⁸⁸. Esto propició la

¹⁸⁵ Tíbol, *Para la historia de los museos en México*, *Op. cit.*

¹⁸⁶ Recordemos las misiones culturales, las campañas de alfabetización y la educación socialista, impulsada por José Vasconcelos.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, García Canclini, p. 161.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, García Canclini, p. 137.

masificación de la cultura y la resonancia pública de símbolos generales para todo el país. Sin embargo, se generó un desgaste de los proyectos artísticos pues era difícil potenciar la acción social y creativa cuando el impulso revolucionario se había institucionalizado y era promovido por los rígidos programas culturales que creaban el discurso hegemónico de arte y nación.

En la década de los treinta comenzó a originarse en América Latina un sistema más autónomo de la producción cultural. A partir de las oleadas migratorias que recibió la región, llegaron personas con experiencia y, en conjunto artistas emergentes locales y extranjeros, fueron generando una industria de la cultura con redes de comercialización en las crecientes urbes¹⁸⁹. La industrialización no sólo aceleró el crecimiento de las ciudades, sino también se empezaron a conformar públicos con diferentes necesidades, intereses y demandas. Este fenómeno contribuyó a la formación de una política cultural y al establecimiento de un discurso nacional por parte del Estado¹⁹⁰.

En 1934 el candidato del Partido de la Revolución Mexicana, el General Lázaro Cárdenas asumió la presidencia. Su administración se reconoce como parte de los gobiernos populistas¹⁹¹ de ese periodo en Latinoamérica¹⁹². El fenómeno populista tuvo una importancia cultural muy significativa, pues a través de un discurso nacional se crearon políticas, programas e instituciones para el bienestar, el desarrollo y el progreso del país en distintas áreas. Fue un momento importante en la consolidación de las relaciones entre clases sociales y las funciones del Estado.

El populismo en América Latina generó una distribución *justa* de los bienes básicos, logrando un modernismo cultural y una modernización social¹⁹³. El populismo convirtió a las masas en pueblo, y el pueblo en nación, de esta forma el pueblo existió como público. El populismo construyó escenarios en los que el pueblo aparecía participando en la producción simbólica de la nación¹⁹⁴. A pesar de la importante incorporación de las clases bajas y medias a la

¹⁸⁹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 81.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, García Canclini, p. 81.

¹⁹¹ Junto con Domingo Perón en Argentina y Getulio Vargas en Brasil.

¹⁹² Stanley Myriam, *Populismo en América Latina*, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Argentina, 1999, p.350.

¹⁹³ *Op. cit.*, García Canclini, p. 81.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, García Canclini, p. 246.

esfera cultural, la ampliación de instituciones favoreció la especialización y la diferenciación de gustos, se produjo entonces una separación más brusca entre las preferencias de las élites y las clases medias¹⁹⁵.

Dentro del espectro cultural y educativo, el gobierno cardenista hizo notables esfuerzos. En su gobierno se fundaron el Instituto Politécnico Nacional, el Colegio de México, y el Instituto Nacional de Antropología e Historia¹⁹⁶. Así mismo, fue en esta administración cuando se efectuó la siguiente división al Museo Nacional, estableciéndose así el Museo Nacional de Historia, teniendo como sede el Castillo de Chapultepec. Esto en concordancia con el proyecto de fortalecer la *historia nacional* y afianzar los símbolos hegemónicos.

Uno de los grupos más retomados en el discurso de la Historia Nacional fueron las comunidades indígenas, reconociéndolas como las raíces del México moderno. Con una narrativa que enarbolaba y exaltaba el pasado mesoamericano, los pueblos originarios quedaban dentro de la historia como elemento fundador pero, limitándolos a un periodo histórico pretérito que no tiene resonancia en la modernidad occidental del siglo XX. La cultura moderna en México ha sido compartida con las minorías, y si bien las culturas indígenas no se fusionaron plenamente en el proceso moderno, no pueden ser ajenas a ésta¹⁹⁷.

En los años cuarenta, la política cultural de México se modificó. El Estado que había promovido una integración de lo tradicional con lo moderno, lo popular con lo culto; impulsó un proyecto en que lo popular cedió ante la modernización y la revolución al desarrollo industrial. Así, el Estado ya no era el gran integrador de las masas, sino que empezó a diferenciar sus políticas culturales mediante las clases sociales a quienes iban dirigidos, por ejemplo el Instituto Nacional de Bellas Artes a la cultura erudita y el Instituto Indigenista a la cultura popular¹⁹⁸. La estructura escindida de las políticas culturales revela cómo concibe el Estado la reproducción social y la renovación diferencial del consenso. La política estatal consistió entonces en la

¹⁹⁵ *Op. cit.*, García Canclini, p. 83.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, Stanley, p. 355.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, García Canclini, p. 146.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, García Canclini, p. 84.

segmentación de los universos simbólicos¹⁹⁹. Para la década de los cincuenta, siguiendo con la lógica de división y especialización, se ordenó el patrimonio en museos diferenciados, entre lo histórico- tradicional y lo artístico- moderno²⁰⁰.

En cuanto al tema de los museos en 1966, en la administración de Díaz Ordaz, se dio el auge de la museología mexicana²⁰¹. A pesar de que anteriormente se habían creado recintos museísticos, se considera este momento como el segundo gran periodo fundacional, pues se inició la construcción del complejo museístico en la zona de Chapultepec, que hasta la fecha es sede de varios recintos.

El gobierno consideraba a los museos como vehículos de comunicación, preservación y difusión cultural²⁰², por lo que era un instrumento visual para remarcar los discursos nacionalistas. Debido a esto, fue el Estado el principal productor de museos en el país²⁰³, por lo que la mayoría de éstos dependieron del gobierno federal. Junto con la difusión educativa y cultural de los saberes occidentales, se quiso incorporar el arte y las artesanías mesoamericanas. Esto generó una reorganización híbrida del lenguaje plástico entre artistas, la población y el Estado²⁰⁴.

También resulta importante señalar que, a diferencia de varios países del continente, México no sufrió de una dictadura militar. Ello significó que no hubo una interrupción violenta en el campo artístico, lo que permitió una continuidad fluida de consumo y producción creativa durante la segunda mitad del siglo XX²⁰⁵. Por el contrario, recibió artistas del Cono Sur que habían salido de sus países.

Hasta la década de los setenta, en México había un equilibrio entre patrocinio estatal y privado en el arte. En 1972 se abrió un importante y significativo debate sobre la centralidad

¹⁹⁹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 85.

²⁰⁰ *Op. cit.*, García Canclini, p. 161.

²⁰¹ *Op. cit.*, Herreman, p. 93.

²⁰² *Op. cit.*, Herreman, p. 93.

²⁰³ Además de ser el único con la capacidad de levantar recintos tan monumentales.

²⁰⁴ *Op. cit.*, García Canclini, p. 79.

²⁰⁵ *Op. cit.*, García Canclini, p. 145.

política y geográfica de los museos. Con esto, se buscó no sólo mantener e incrementar los grandes museos, sino la creación de museos regionales²⁰⁶.

El objetivo de estos pequeños y medianos museos fue difundir la cultura regional a sus habitantes para así tener un mayor contacto entre los artistas y su público local²⁰⁷. Estos nuevos recintos estarían ubicados en edificios históricos o emblemáticos de la región, por lo que sería un espacio doblemente enriquecedor pues al mismo tiempo de que se procuraría la conservación de un inmueble importante para la comunidad, se exhibirían trabajos realizados por la misma comunidad. Además, se buscó regresar las obras a sus lugares de origen, un esfuerzo importante para la descentralización cultural que propiciaban los grandes relatos nacionales.

De este nutrido cuestionamiento nacieron en 1978 el Museo Goitia en Zacatecas, el Museo Regional de Oaxaca y el Museo de Aguascalientes²⁰⁸. Así mismo fue en este momento cuando se da el advenimiento de varios museos auspiciados por particulares, principalmente grupos industriales²⁰⁹.

En 1982 estalló la crisis económica y en paralelo el modelo neoliberal se empezó a implementar, provocando el adelgazamiento del Estado mediante una sistemática privatización de empresas estratégicas. Con estas medidas se clausuraron las políticas desarrollistas de modernización por parte del Estado mexicano²¹⁰. Aunque el discurso de libre mercado argumente que la apertura económica posibilita la libre participación de todos los individuos, en la esfera artística estas medidas sólo significaron la sustitución de un tipo de hegemonía por otra. Las empresas privadas aparecieron como promotoras de la cultura de y para todos los sectores²¹¹.

²⁰⁶ *Op. cit.*, Herreman, p. 93.

²⁰⁷ *Op. cit.*, Herreman, p. 94.

²⁰⁸ *Op. cit.*, Herreman, p. 98.

²⁰⁹ *Op. cit.*, Herreman, p. 102.

²¹⁰ *Op. cit.*, García Canclini, p. 88.

²¹¹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 89.

3.3 Nacimiento del MUNAL

A pesar de que en el día a día se percibe a los museos como recintos estáticos y arcaicos, realmente son bastante contemporáneos a nosotros. El Museo Nacional de Arte de México tal como lo conocemos en las primeras décadas del siglo XXI, no lleva siquiera 50 años existiendo. El 23 de julio de 1982 bajo el mandato de José López Portillo, por decreto presidencial se estableció que el edificio ubicado en Tacuba 8 fuera dispuesto para albergar al Museo Nacional de Arte²¹².

La colección del Museo Nacional de Arte se conformó a partir de piezas almacenadas en diferentes instituciones, principalmente del Museo y la Academia de San Carlos, el Instituto de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y la Pinacoteca Virreinal de San Diego²¹³. Debido al decreto del ejecutivo, ningún establecimiento podía negarse a entregar las obras solicitadas para el nuevo proyecto museístico. Este edicto rompió con el intento de descentralizar la cultura de hace una década atrás.

Después de su inauguración, el MUNAL se convirtió en el espacio más representativo del arte local. La intención de generar un espacio de exhibición del arte mexicano de los periodos comprendidos en la colección fue poner a la vista y hacer de conocimiento público la producción de artistas nacionales, los cuales no estaban siendo considerados por la crítica internacional y nacional²¹⁴.

Así mismo, también se han obtenido piezas por contratos de préstamo y donaciones de particulares. Los préstamos consisten en la exhibición de obras por parte del museo, pero no en su propiedad, los objetos son de un privado, pero se exhiben en el museo para el deleite público. Dentro de los donantes, cabe señalar a María Asúnsolo, Blanca Vemeersch de Maples Arce, José Chávez Morado y Amador Lugo Guadarrama, además de organizaciones como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, así como la Junta directiva del mismo museo²¹⁵.

²¹² Para tener una referencia de lo contemporáneo que es este museo, expondré algunos datos personales. Mi abuelo materno nació 50 años antes de la fundación del MUNAL, en 1982 mi mamá cumplió la mayoría de edad; y en mi caso, el museo y yo estamos solamente a 14 años de distancia.

²¹³ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 25.

²¹⁴ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 117.

²¹⁵ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 25.

Actualmente el Museo Nacional de Arte tiene 3,359 obras, entre pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, grabados y otros documentos, divididas en 30 salas²¹⁶. La colección se ha dividido en tres secciones: periodo novohispano, siglo XIX y siglo XX. El recorrido museográfico que pretende el museo no es casual, sino que busca crear una línea histórica y contextual sobre el arte nacional.

Para tener un panorama mucho más completo, será necesario hacer mención del recinto que alberga la colección del MUNAL.

3.4 Tacuba 8

A principios del siglo XIX, México estaba en pleno proceso de modernización. El gobierno del General Porfirio Díaz fue el encargado de importantes proyectos de infraestructura a lo largo del país. Se construyeron por primera vez grandes edificios modernos, bellas alamedas, hubo una planificación moderna de las ciudades pensándolas como metrópolis; así mismo se tendieron vías de tren que atravesaron el país. Llegó el ferrocarril, el símbolo por excelencia de la modernidad²¹⁷.

Con un estilo moderno francés, que rompía definitivamente con el estilo colonial, Porfirio Díaz planificó el centro de la Ciudad de México. Mandó a construir dos de los recintos más significativos del momento, el Palacio de Bellas Artes, un precioso teatro de mármol, y un hermoso edificio para el Servicio Postal, con la base e inspiración de las metrópolis europeas²¹⁸.

Para poner orden en la administración de los recursos del país, se mandaron a construir edificios para las múltiples áreas gubernamentales. Para la Secretaría de Comunicación y Obras Públicas, se creó un recinto monumental en pleno centro de la ciudad. Ahora, este espacio es el que alberga parte del patrimonio artístico de la nación.

²¹⁶ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 25.

²¹⁷ Este crecimiento y modernización no fue un proceso pacífico, también tuvo sus episodios violentos que merecen ser recordados. Como lo fue el genocidio de comunidades indígenas, su explotación y esclavización en haciendas henequeneras en la Península de Yucatán.

²¹⁸ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 21.



Imagen 7. Antiguo Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas. Sin antejardín

La construcción del edificio quedó a cargo del italiano Silvio Contri, quien le dio un estilo renacentista combinado con el estilo moderno francés²¹⁹. En aquel lugar se encontraba el Hospital de San Andrés el cual fue demolido; no resulta extraño que se construyera destruyendo el trazo urbano colonial. Esta dinámica de demoler, para volver a crear es propia de la modernidad.

Así como todas las demás construcciones de la época, hubo un trabajo en conjunto, diferentes especialistas aportaron para el proyecto; ingenieros, arquitectos, artistas y empresas de Estados Unidos, España, Francia, Italia y México fueron partícipes de esta empresa. Finalmente, el impresionante inmueble fue inaugurado el 13 de mayo de 1891²²⁰. Dentro de este recinto se atendió cualquier tema referente a los servicios postales, telégrafos, ferrocarriles, caminos y carreteras.

Después de poco más de 60 años de funcionamiento, la secretaría fue trasladada a otras oficinas en 1954. El edificio quedó entonces en manos de la Secretaría de Gobernación. Sin mucho funcionamiento en años, es hasta 1973 cuando el Archivo Nacional se estableció en el recinto. Esta medida sólo duró 9 años, pues en 1982 el Archivo se mudó a la antigua cárcel de Lecumberri²²¹.

Mientras tanto, el recinto de Tacuba 8 quedó a cargo de la Secretaría de Educación. Bajo el mandato de José López Portillo, en 1982 por decreto presidencial, se determinó que el espacio fuera usado como Museo Nacional de Arte. Así, es como después de cumplir como oficinas

²¹⁹ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 25.

²²⁰ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 21.

²²¹ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 23.

administrativas y resguardo de archivos, el precioso edificio se convirtió en custodio de las obras de arte que México ha creado a lo largo de su historia²²².

“Este espacio resguarda y recoge la tradición artística y nacional desde el siglo XVI hasta el XX. Con esto, se busca dar cuenta de las manifestaciones sociales y artísticas que ha tenido la nación; así mismo afirma la memoria colectiva y la identidad cultural del país.”²²³

3.5 Colección

La basta colección que alberga el MUNAL está dividida en tres partes. Esta clasificación es histórica y temporal, en el sentido en que está presentada cronológicamente pero siempre en relación con momentos o periodos específicos de *México*. Así, la colección queda diferenciada en Arte Novohispano, Siglo XIX y Siglo XX. Para un conocimiento más amplio de las obras del museo, se expondrán brevemente algunas características de cada sección.

3.5.1 Arte novohispano

Como su nombre lo indica, esta sección contiene las obras que fueron producidas en el periodo colonial. Es importante resaltar que el MUNAL tiene la colección más grande de arte virreinal en todo el país²²⁴. Estas piezas trasladan directamente a la historia artística y virreinal que aconteció en el ahora territorio mexicano.

Estas salas remiten a la Real Academia de San Carlos, fundada por Rafael Ximeno y Planes en 1781; con el objetivo de crear una academia de las tres nobles artes (arquitectura, pintura y escultura)²²⁵. La Escuela de Pintores de la Academia de San Carlos es la principal donante de piezas de esta sección. A pesar de que en esta sección hay esculturas de la época, predominan los trabajos pictóricos.

²²² *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 23.

²²³ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 25.

²²⁴ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 29.

²²⁵ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 29.

Dentro de la colección se puede apreciar el desarrollo que tomaron las artes en la Colonia. En un primer momento, las pinturas estaban dedicadas exclusivamente a temas religiosos; recreando escenas de algunos pasajes o personajes de la Biblia, con el estilo del claro oscuro, tan emblemático de ese periodo. En la época virreinal, el arte y, la vida en general, estaban ligados íntimamente con la religión.

Ya para finales del siglo XVIII las obras con referencia directa a las Escrituras Sagradas dejaron de tener tanta popularidad, en su lugar se dio paso a historias locales. Esta preferencia estaba marcada por un sentido de identidad y cercanía, en el que incluso los pobladores buscaban acercarse a tocar las imágenes con la idea de que éstas fueran milagrosas. Es entre 1695 y 1780 cuando empieza y se extiende el culto a la Virgen de Guadalupe²²⁶, también aparece la imagen del Señor de Chalma.

Los principales destinos de los trabajos artísticos eran conventos u hospitales. Conforme la sociedad mexicana fue creciendo, y la clase alta nacional empezó a configurarse, aparecieron obras por encargo por parte de familias de la élite, en las que se retrataba a miembros de ésta. Las imágenes estaban cargadas de símbolos y objetos que demostraban su estatus social y poder político para así dar cuenta del linaje y una orgullosa descendencia.

En un principio, los únicos que tenían acceso al estudio de las artes eran los varones españoles. Por ello, en la primera época de la Academia de San Carlos sólo se encuentran trabajos de europeos. Con los procesos de mestizaje y con una sociedad de castas conformándose, se abrió la puerta a que criollos, e incluso algunos mulatos, tuvieran la oportunidad de formarse en el mundo artístico de la época, dejando interesantes y significativas obras. Sin embargo, el gran sujeto ausente en esta colección novohispana es el femenino, pues no hay ningún trabajo firmado con el nombre de alguna mujer. Esto da cuenta que dentro las dinámicas sociales de la época la mujer no podía participar, o no como productora, en la esfera artística.

²²⁶ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 88.

3.5.2 Siglo XIX

La colección del siglo XIX cuenta con 980 piezas. Mediante el recorrido “La Construcción de una Nación” se intenta dar cuenta de la historia de la nación mexicana, la ruta está planeada de manera cronográfica distribuida en 17 salas. Muchas de las obras han sido donadas, pero también una parte de esta colección fue obtenida mediante su compra. Una gran cantidad de trabajos de este grupo se remonta a la fundación de la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes en 1783. Otro gran elemento de donde se consiguió un importante número de piezas fueron de las exhibiciones que se celebraban en la Academia de San Carlos²²⁷.

Las obras de este periodo estuvieron marcadas por un estilo neoclásico, romántico, realista, incluso se puede encontrar la influencia modernista. Los temas son variados, se representaron acontecimientos de la mitología clásica y de la Biblia; además se ilustró escenas costumbristas, temas políticos tanto nacionales como internacionales, paisajes y retratos de las urbes.

El siglo antepasado fue un momento de radicales cambios en el mapa geopolítico mundial; caen imperios y colonias, se levantan naciones. Estas dinámicas fueron retratadas en el arte. En aquel tiempo de construcción de ideologías, y de configuración de la identidad nacional, los artistas locales pintaban coloridas alegorías de *la nación* y poco a poco, con su trabajo y el discurso oficial se fue creando la identidad *mexicana*. Así, aparecieron esculturas y pinturas que ilustran paisajes, personajes y elementos singulares de México²²⁸. Algunas obras retomaron ciertos elementos neoclásicos y románticos para retratar personajes o escenas locales.

Resulta importante mencionar que dentro de la colección del siglo XIX que tiene el MUNAL tampoco se puede encontrar ningún trabajo firmado con un nombre femenino. El recinto que tiene como uno de sus objetivos mostrar el arte que se ha producido en México, contiene al sujeto femenino como objeto artístico, pues es retratado en múltiples obras, pero no expone a

²²⁷ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 117.

²²⁸ Llama la atención la escultura del general tlaxcalteca Tlahuicole, quien prefirió morir en combate antes que someterse a Moctezuma. Esta obra fue hecha por el español Manuel Vilar en 1851, quien después de la reorganización de la Academia de San Carlos se convirtió en uno de los directores del departamento de escultura. *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 127.

las mujeres como artistas, invisibilizando su trabajo, sus nombres y contando una historia incompleta.

2.5.3 Colección Siglo XX

La tercera y última colección del MUNAL corresponde al espacio dedicado al siglo XX. El museo tiene 1533 obras en esta sección, de las cuales 1436 fueron creadas con un estilo folclórico. Estas salas tienen por objetivo “visibilizar el arte moderno mexicano, ofreciendo nuevas interpretaciones”²²⁹.

La colección a su vez está dividida en cuatro secciones: la primera corresponde a la Academia Moderna, en donde se puede ver tanto la continuidad con los trabajos y técnicas del siglo XIX, como los cambios y modernización de los artistas. La segunda parte contiene 40 retratos de María Asúnsolo, donados por ella misma, hechos por diferentes autores de la talla como María Izquierdo y David Siqueiros.

La tercer sección titulada Vanguardismo Nacional expone el arte en el contexto revolucionario, la folclorización de escenas mexicanas y la influencia que tuvieron las vanguardias artísticas europeas en el quehacer plástico nacional. En este espacio se muestra la asimilación por parte del arte mexicano de las rupturas propuestas por artistas europeos. La última división tiene por nombre Retóricas Postrevolucionarias donde se muestran obras con un contundente mensaje político, donde el arte y la educación se posicionan como elementos fundamentales y comprometidos para un cambio social.

Además de las secciones ya mencionadas, la colección del siglo XX también alberga una sala de impresiones y una de fotografía. En la primera se muestra cómo el arte gráfico puede servir como instrumento político y cultural pues en los trabajos expuestos se establecen ciertos parámetros para la formación de la identidad. En la segunda se muestra la evolución que ha tenido la fotografía en México.

²²⁹ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 191

A partir del costumbrismo y el folclor, se remarcan y definen elementos endémicos para generar una particular imagen de México. Se retrata la pobreza y las condiciones de miseria en las obras, contrastando con los discursos de modernidad y progreso emitidas por el Estado. Resulta un poco contradictorio pues estos trabajos fueron fuertemente impulsados por las políticas culturales del gobierno. Además, con José Vasconcelos como Secretario de Educación y Justo Sierra como Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, se fomentaron obras que retomaran lo indígena para retratar la idea vasconcelista de la Raza Cósmica.

Solamente en la colección del siglo XX se pueden encontrar mujeres artistas, Tina Modotti, Lola Cueto, Rosario Cabrera, Angélica de Magaña, Frida Kahlo, Paulina Trejo, Leonora Carrington y María Izquierdo son las ocho representantes del arte femenino nacional el Museo Nacional de Arte, el cual tiene por objetivo mostrar y exhibir el quehacer artístico que se ha generado a lo largo de la historia del país. Resulta no equiparable la proporción entre los trabajos exhibidos de artistas masculinos con relación a obras con autoría femenina.

3.6 Pinceladas de la Nación, el Paisajismo

Uno de los géneros comúnmente usado para retratar la vastedad de una nación fue la técnica del paisaje. En 1854, en respuesta al decreto de Santa Anna, llegó a México el húngaro Karoly Markó para trabajar como profesor en la Escuela de Bellas Artes, con el reto de fundar la Escuela Mexicana de Paisajismo²³⁰.

El paisajismo fue traído desde el viejo continente a América Latina. Este estilo de pintura se volvió muy popular en la Academia y fue rápidamente aceptado por la crítica mexicana pues los trabajos son sublimes, además de que por primera vez una técnica de las artes plásticas abría la posibilidad de retratar el territorio nacional. Dentro de estas composiciones pictóricas se

²³⁰ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 157.

retrataban personajes humildes realizando sus tareas diarias, edificios antiguos y un gran cielo abierto, generalmente azul, para dar idea de la inmensidad de la tierra nacional.

Un año después, en 1855 se funda el Departamento de Paisajismo y Perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Esta acción fue parte de una tendencia dentro del campo pictórico pues en la segunda mitad del siglo XIX se volvió muy popular dibujar paisajes urbanos con técnica de perspectiva para retratar el progreso y el encanto de las metrópolis. En el caso de la Ciudad de México los principales lugares que se dibujaron fueron la Avenida Bucareli, la Viga y la Alameda²³¹. Los trabajos retomaron desde la fundación de Tenochtitlán, el retrato de las clases medias del país, hasta las tradiciones populares como la comida poblana, muestra del mestizaje que se produjo en la colonia y del cual México fue el resultado²³².

La enseñanza de la técnica del paisajismo consistió en salidas de campo que hicieron hincapié en la observación científica y meticulosa de la flora y fauna del ecosistema que se estuviera retratando; además de increíbles borradores de la anatomía de hojas y de la combinación de colores. Para lograr capturar esas vistas tan majestuosas, los artistas hacían uso de globos aerostáticos, logrando así abarcar visualmente grandes espacios, y otorgarle una mística romántica a la geografía nacional²³³.

El paisajismo sólo fue posible gracias a los avances científicos del siglo XIX, principalmente en la química, pues a partir de la fabricación de tubos plegables y pigmentos más duraderos y con mejor fabricación, se hicieron posibles las salidas de campo pues estas innovaciones permitían la transportación y la permanencia al aire libre²³⁴.

Así, el paisajismo no sólo consistió en pintar un espacio, sino generaba toda una composición artística que transmitía y retrataba fielmente la esencia de la naturaleza, generando un imaginario de armonía y vastedad de un territorio que se presentaba como *propio*.

²³¹ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 159.

²³² *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 145.

²³³ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 157.

²³⁴ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 61.

En un principio, el territorio mexicano fue captado por los príncipes de extranjeros como el propio Markó, y su discípulo italiano Eugenio Landesio. Posteriormente con el ingreso de nuevas generaciones de pintores mexicanos, fueron los mismos artistas locales quienes pudieron capturar su propia geografía. El primer mexicano que inmortalizó paisajes nacionales fue José María Velasco, obra que se estudiará en esta investigación para profundizar en el análisis del museo como administrador del tiempo y la riqueza social.

3.7 José María Velasco



Imagen 8. Autorretrato. José María Velasco

Hijo de criollos, José María Tranquilino Francisco de Jesús Velasco y Gómez-Obregón nació en Temascalcingo, Edo. de México, en 1840²³⁵. Con una afinidad desde pequeño por las artes, a los 18 años ingresó en la Academia de San Carlos. Fue discípulo del director de la Academia, Eugenio Landesio quien tuvo un gran impacto en su formación e inclinación artística hacia los paisajes.

Landesio definía a la pintura de paisaje como representación de todo lo que puede existir en la naturaleza bajo una forma visible o artística. Dividía en dos la composición, la localidad que consiste en el paisaje propiamente y, el episodio que son los seres humanos y los animales²³⁶.

Como buen hombre decimonónico que deseaba desarrollar más capacidades a la luz de la razón, Velasco siempre mantuvo una devoción hacia la ciencia, esto se puede observar en sus meticulosos borradores y esquemas sobre algunos elementos naturales²³⁷. El interés de Velasco por comprender el mundo natural también lo llevó a estudiar zoología y botánica, además fue el primer mexicano en estudiar el ajolote en su hábitat natural²³⁸; así mismo, dedicó su tiempo al estudio del arte prehispánico. El artista también realizó investigaciones para revistas de difusión.

²³⁵ Schwarz Stefani Belinda, *Montañas eternas, pincel inmortal*, Periódico MUNAL, México, 2012, p.6.

²³⁶ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 59.

²³⁷ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 56.

²³⁸ *Op. cit.*, Schwarz, p. 6.

Complementario a todo esto, el pintor fue un devoto miembro de la Sociedad Católica Mexicana²³⁹.

En 1868 terminó su periodo formativo, debido a su sobresaliente trabajo fue nombrado profesor de perspectiva y paisaje hasta 1911. Así mismo también colaboró como ilustrador para las labores de representación visual de objetos y sitios arqueológicos para el Museo Nacional. En 1878 el director del Museo Nacional organizó expediciones a Teotihuacan y al cerro de Tecotzingo, donde el pintor colaboró con ilustraciones. En 1880 recibió de las manos de Porfirio Díaz el nombramiento oficial de Dibujante del Museo Nacional²⁴⁰.

“La colaboración del famoso paisajista en la divulgación del patrimonio arqueológico fue rica particularmente en ese tiempo donde era cada vez más la necesidad de dibujos del tema se incorporaran en trabajos institucionales”²⁴¹.

Para los pintores del paisaje, éste era un método casi científico de entender el mundo. La pintura constituía una manera de retratar su cosmogonía, al tiempo que servía de plano, de catálogo, de enciclopedia visual de los espacios naturales²⁴². Velasco buscó un paisaje equilibrado donde desaparecieran los conflictos sociales y políticos y se priorizó la pureza natural, logrando así una visión utópica de armonía. La incorporación del ferrocarril y los sembradíos extensos mostraban a la modernidad en unidad con la tradición de las haciendas triunfantes²⁴³.



Imagen 9. Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel, 1875. José María Velasco, Óleo sobre tela

El estilo de Velasco fue económico y directo, en la medida en que sus composiciones estaban bien planeadas, el uso del color tendía a la pureza de tonalidades y a una combinación armoniosa entre éstos, además de no emplear la yuxtaposición de capas de pintura para crear

²³⁹ *Op. cit.*, Schwarz, p. 8.

²⁴⁰ Rodríguez Ranguel Víctor, *Sombras Fantasmales*, Periódico MUNAL, México, 2012, p. 17.

²⁴¹ *Op. cit.*, Schwarz, p. 9.

²⁴² *Op. cit.*, Rodríguez Rangel, p. 19.

²⁴³ *Op. cit.*, Rodríguez Rangel, p. 13.

sus luces y sombras²⁴⁴. La planeación de su obra daba como resultado la designación de un punto focal que, en un primer momento, concentra la atención del espectador para guiarlo por el recorrido compositivo²⁴⁵. Los trabajos del artista se caracterizan por una mezcla entre lo antiguo y lo modernos, la tradición con la modernidad. Así mismo su interés en la ciencia y en la historia lo hicieron ilustrar momentos del periodo Cuaternario, como mamuts y felinos prehistóricos. Haciendo muy versátil el pincel del artista.

El pintor, gracias a su posición dentro de la academia, tuvo la oportunidad de salir del país y conocer los trabajos que se realizaban en otras geografías. Viajó en 1889 y 1893 a París y Chicago respectivamente, a exhibiciones de arte donde pudo acercarse a las nuevas propuestas del arte moderno. Velasco siempre se mantuvo dentro del tradicionalismo y miraba un tanto escéptico hacia estas nuevas tendencias²⁴⁶.

La posibilidad de haber salido de México no sólo fue para que Velasco se relacionara otros trabajos, artistas y técnicas. Estos viajes también significaron dar a conocer el trabajo plástico hecho en nuestro país, las obras del pintor recibieron buenas críticas y significativos elogios. “Los cuadros míos han producido mucho efecto, agradan bastante y se han sorprendido de ver que en México se pueden pintar estas obras que juzgan bastante mérito”²⁴⁷.



Imagen 3.6 *Catedral de Oaxaca*, José María Velasco, 1887. De la colección del Museo Nacional de Arte

Su trabajo fue tan reconocido por la comunidad internacional que su lienzo *La Catedral de Oaxaca* fue un regalo para el Museo del Vaticano, lugar en el que se encuentra en exhibición hasta la fecha²⁴⁸. De esta manera, se convirtió en los pocos artistas latinoamericanos en obtener un lugar para exponerse en el centro religioso y artístico de Europa. El cuadro que tiene el MUNAL es una copia hecha por el mismo artista.

²⁴⁴ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 30.

²⁴⁵ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 34.

²⁴⁶ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 58.

²⁴⁷ *Op. cit.*, Schwarz, p. 2.

²⁴⁸ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 159.

La obra de José María Velasco ocupa un lugar significativo en la historia del arte de nuestro país, no solamente porque el artista logró sintetizar un cúmulo de logros técnicos en materia de creación artística; sino también porque se dio cuenta de la marcha de México hacia el progreso²⁴⁹. Consecuente con su postura científica, el pintor buscaba enfatizar la importancia del poder que el ser humano tiene para transformar su entorno natural a través de la tecnología y el progreso, en armonía con la naturaleza, mostrando cómo un paisaje agreste y de difícil acceso se convierte en un camino a través del cual se abre paso el ingenio del trabajo técnico mexicano²⁵⁰.

Las obras de Velasco buscaban apropiarse del territorio y generar un sentido de pertenencia²⁵¹. Por medio de su trabajo, la topografía mexicana se irguió como un símbolo de identidad nacional, cuyo epicentro fue el Valle de México²⁵². Debido a su obsesión científica de retratar fielmente la naturaleza, sus elementos no sólo dan cuenta de su existencia, sino también de sus particularidades naturales. Científicos y expertos en temas de hidrología, orografía y topografía han hecho mención que en los cuadros de Velasco se puede distinguir con claridad los diferentes tipos de suelo que se encuentran en el territorio nacional²⁵³.

Las obras paisajísticas, además de su importante valor artístico y cultural, pueden convertirse en documentos históricos al dar cuenta de las condiciones de un espacio determinado. Se puede hacer uso de estos trabajos para evocar una realidad que ha sido transformada a lo largo del tiempo por cambios urbanos o naturales. La pintura de paisaje es el género más apto para evidenciar la modificación de los espacios, en donde transcurre la vida cotidiana²⁵⁴.

²⁴⁹ *Op. cit.*, Schwarz, p. 6.

²⁵⁰ Cruz Hernández Graciela, *José María Velasco*, Instituto de Investigaciones Históricas, Políticas, Económicas y Sociales, México, 2017.

²⁵¹ *Op. cit.*, Schwarz, p. 7.

²⁵² *Op. cit.*, Schwarz, p. 6.

²⁵³ Pérez Cerón Arturo, *Qué bonito era Acapulco*, Revista MUNAL, México, 2012, p.5.

²⁵⁴ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 55.

Su paisaje es huella sobre el territorio y al mismo tiempo, huella plegada por el territorio en la memoria colectiva²⁵⁵. Estas obras fieles de la magnificencia del Valle de México también han sido útiles para ilustrar un territorio nacional digno de ser el centro político del país. Las visitas al Valle de México por parte del pintor fueron asimiladas con entusiasmo por los grupos acomodados en el poder, pues se encontraban a gusto con la imagen que se transmitía: una vastedad sublime del centro del país.

A principios del 1900 los cambios que atrajo el modernismo de fin de siglo generaron que la pintura de paisaje perdiera autonomía y atención, cediendo el espacio a las nuevas propuestas artísticas. En 1908 el pintor imprimió sus conocimientos y apreciaciones en su libro “El Arte de la Pintura”²⁵⁶.

El periodo histórico en que se desarrolló José María Velasco como artista fue un momento de tremenda convulsión política pues como ya se expuso se estaban disputando diferentes proyectos de nación, hubo invasiones extranjeras y pérdidas de territorio nacional. A pesar de ello, los increíbles paisajes que regala el artista transmiten calma, armonía, nostalgia, incluso esperanza.

Cuatro años después, el 26 de agosto de 1912 José María Velasco muere de un ataque cardíaco, dejando un legado artístico impresionante a todo el pueblo mexicano. Por ello, en 1943 su obra fue declarada Patrimonio Nacional, convirtiéndose en el primer artista mexicano en obtener esa mención²⁵⁷. En su vida profesional realizó cerca de 300 pinturas al óleo, además de acuarelas, litografías y pinturas en miniatura²⁵⁸.

José María Velasco fue un artista propio de su época, al ser un académico, paisajista, religioso, científico y cosmopolita. Una de las aportaciones que ha dejado Velasco es que, a través de su trabajo ha dejado testimonio de la población y de la geografía de la nación²⁵⁹.

²⁵⁵ *Op. cit.*, Rodríguez Rangel, p. 13.

²⁵⁶ *Op. cit.*, Schwarz, p. 7.

²⁵⁷ *Op. cit.*, Schwarz, p. 7.

²⁵⁸ *Op. cit.*, Cruz Hernández.

²⁵⁹ Museo Nacional de Arte, *La materia del Arte, José María Velasco, Hermenegildo Bustos*, CONACULTA, México, 2004, p. 10.

3.8 Mexicanidad, héroes y arte

Mucho se ha hablado de Velasco como pintor, destacando su increíble capacidad de apropiarse del paisaje mexicano. Gracias a su trabajo y teniendo en cuenta el contexto en el que estaba inmerso, sus obras se han considerado como un ícono del imaginario nacionalista, al crear metáforas y síntesis de la realidad nacional²⁶⁰.

Realmente Velasco no sólo pintó ríos y montañas, sino que retrató de manera sensible y sublime las montañas y los ríos mexicanos, dejando a las próximas generaciones un importante testimonio cultural y natural de una nación que ha cambiado con el paso del tiempo. Las obras de Velasco trascienden las fronteras temporales cada que un espectador observa un paisaje decimonónico del Valle de México en medio de la cada vez más caótica metrópolis. Al mismo tiempo, la vastedad de hace dos siglos se vuelve contemporánea al ilustrar el territorio que habitamos y del que somos parte con una belleza que no se puede conocer en la actualidad. Los mexicanos y las mexicanas nos podemos reflejar en sus obras y sus paisajes se reflejan en nosotras/os.

Además del valor artístico y cultural de las obras de Velasco en sí mismas, se le fueron agregando nuevos criterios a los trabajos del pintor. Después de institucionalizar la Revolución Mexicana, el Estado necesitaba hacerse de héroes, artistas y demás elementos para afianzarse como nación. No fue sorpresa que el trabajo de Velasco ocupara un lugar importante en el discurso nacional.

Las obras de Velasco, principalmente “El Valle de México desde el Cerro Santa Isabel”, “El Valle de México desde el Cerro Tenayo” o “El Citlaltépetl”²⁶¹ muestran paisajes en el que

²⁶⁰ *Op. cit.*, Board of Trustees, p. 55.

²⁶¹ Resulta necesario destacar que al momento de hacer la investigación, se encontró que la misma pintura de Velasco es nombrada con dos títulos distintos. Por un lado, en el MUNAL reconoce esta obra

prácticamente todos los mexicanos y mexicanas nos podemos reconocer, con cierto orgullo y nostalgia, sin importar la posición política o clase social. Estas piezas son puntos de memoria, de reconocimiento, y de encuentro entre el pasado y el presente, pero también entre la gran heterogeneidad de quienes habitamos México.

El gobierno mexicano ha integrado el legado de Velasco a la narrativa nacional de diversas maneras. Artísticamente ocupa un espacio importante en el museo que concentra *todo* el trabajo artístico que se ha producido en el territorio, incluso antes de configurarse como México. Así mismo ha sido reconocido con distintos premios y condecoraciones.

Además, su obra ha sido ocupada en los libros de texto gratuitos de la enseñanza básica en más de una ocasión. Para afianzar la identidad nacional y dar a conocer a las generaciones más pequeñas el trabajo de artistas mexicanos, la Secretaría de Educación Pública dispuso para los libros de primaria de Ciencias Naturales de tercer grado y Geografía de Cuarto grado de la generación de 1993 “Flora y fauna del periodo cuaternario plio-pleistoceno” y, “El Citlaltépetl” respectivamente. Nuevamente Velasco aparece en la generación de libros de texto del 2008 en la portada de Ciencias Naturales de tercer grado con el mismo trabajo de “Flor y Fauna”²⁶², ²⁶³.

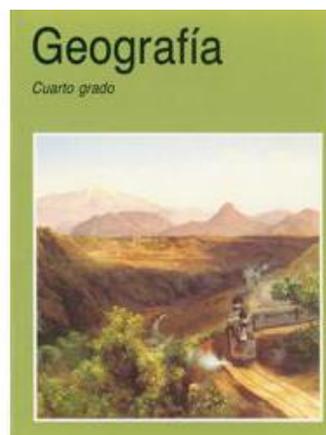


Imagen 10. Portada de libro de la SEP Geografía de 4°, generación 1993

José María Velasco no es el único artista plástico mexicano que ha ilustrado las portadas de los libros de la SEP, también se tomaron obras de Diego Rivera, Luis Coto, Rufino Tamayo, Dr. Atl, Remedios Varo, entre otros.

como “El Valle de México desde el Cerro Tenayo”; mientras en los libros de texto lleva el nombre de “El Citlaltépetl”.

²⁶² Cabe destacar que en mi caso, soy de la generación que fue educada con los libros de texto 1993, por lo que el trabajo de Velasco me ha acompañado discretamente desde mi formación básica.

²⁶³ *Catálogo de Libros*, Secretaría de Educación Pública <https://historico.conaliteg.gob.mx/> Consultado el 16 de noviembre de 2019.

Si bien es cierto que hubo un abandono del paisajismo por nuevas corrientes, el trabajo de Velasco sigue configurando y siendo parte del discurso actual y de las imágenes que retratan la identidad mexicana. Así mismo está presente en el imaginario de las generaciones jóvenes, ilustrando la patria que no conocimos y, recordando el tiempo que ya no es para todas aquellas personas que fueron testigos de las transformaciones de este espacio.

Capítulo IV. Pensar el MUNAL

4.1 La entrada en la pared de exposición

Anteriormente se expusieron elementos históricos sobre el origen del museo en México y cómo éste se fue transformando hasta convertirse en el Museo Nacional de Arte. Ahora resulta importante reflexionar sobre de posibles significados acerca de la relación entre la constitución del museo, las obras, los creadores y ciertas prácticas artísticas en general dentro del territorio nacional. Ello se hará retomando como eje la obra de José María Velasco.

Como se mencionó, Velasco nació (1840) quince años después del decreto que promulgaba la creación del primer museo (1825). El proyecto museístico fue muy accidentado debido a un contexto nacional convulso y a las disputas políticas del momento; dicho proyecto no fue una empresa prioritaria comparada con todas las problemáticas económicas que azotaban a la nación. Además, es necesario recordar que fue un “enemigo de la nación” quien impulsó la consolidación del Museo Nacional. Por ello, aunado a sus complicaciones internas, el museo fue un elemento de lenta creación y de reformulación constante.

El artista pintó desde y para la Academia. Sus obras siempre fueron pensadas y destinadas al mundo institucional educativo, su trabajo giró alrededor de su especialización, el paisajismo²⁶⁴. Los recintos en los que Velasco colgó sus obras fueron en concursos organizados por la Academia de San Carlos o dentro de exhibiciones internacionales en grandes centros cosmopolitas.

Con lo anterior se puede observar que la producción artística del siglo XIX estaba pensada para un espacio muy cerrado y limitado pues eran meramente los mismos miembros de la comunidad, principalmente hombres, quienes tenían acceso a estas exhibiciones. Las exposiciones no tenían la intención de ser abiertas a un público indistinto, más bien eran para compartir, debatir y conocer entre ellos.

Por ello, el recién nacido museo nunca figuró como un espacio donde fuese posible resguardar o exhibir las obras para Velasco y sus homólogos. Además de que los primeros objetos

²⁶⁴ Con contadas excepciones en que pintó retratos de él mismo y de otras personas.

en formar parte de la colección del Museo Nacional fueron más bien relacionados con zoología, botánica, geología, y, en menor medida objetos mesoamericanos²⁶⁵.

Como se dijo, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX, en 1982, 70 años después de la muerte del paisajista, cuando se fundó por decreto presidencial del ejecutivo José López Portillo el Museo Nacional de Arte, dedicado a albergar, conservar, promover y exponer el arte nacional. Con la intención de reunir toda la actividad artística que se había producido en el territorio nacional, se toman diferentes piezas de diversas épocas y procedencias para crear la colección del MUNAL.

Las obras de Velasco y de la gran mayoría de los artistas que forman la colección del MUNAL, experimentaron una resignificación en el sentido en que la pared en las que están exhibidas no es la misma para la que fueron creadas. *Antes* del museo, el objeto se encontraba en su contexto, bajo relaciones sociales específicas; posteriormente se generó la necesidad de ordenar y emplear las obras con ciertos fines ajenos a los que dieron origen a la obra²⁶⁶.

Así, se agregaron nuevos significados a los objetos culturales. El museo entonces atemporaliza y deslocaliza las obras. A pesar de las notables diferencias históricas y artísticas entre las piezas, el recinto las homologa como parte de un solo patrimonio. La exposición funciona como un metalenguaje pues despoja de sus referencias originales a los objetos, estableciendo un nuevo contexto y agregando otros valores que no tenían originalmente²⁶⁷.

Cualquier objeto que hable de una religión, costumbre o forma de ser de un pueblo posee una cualidad estética, aunque su finalidad pertenezca a otro campo no propiamente artístico. Su materialidad corresponde con una cosmovisión, que lo crea y determina de cierta manera, donde el medio también repercute en sus colores, tamaños y formas. A pesar de ser creadas con intenciones no artísticas, las piezas señalan una estética históricamente determinada²⁶⁸.

²⁶⁵ Tíbol, *Para la historia de los museos en México*, *Op. cit.*

²⁶⁶ Nava Rivero Jesús, *El museo. Espacio de representación y la nueva reconstrucción del significado de los objetos culturales*, Revista Electrónica Imágenes http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_nava01.html Consultado el 11 de abril 2019.

²⁶⁷ *Op. cit.*, Nava Rivero.

²⁶⁸ *Op. cit.*, León, p. 116.

Siguiendo la argumentación, “la representación en los museos es una imposición de significados estructurados según su propia retórica para convencer que el objeto es bello, importante, verdadero y valioso.”²⁶⁹ Retórica que, como se mencionó en el capítulo pasado, es construida, validada y reproducida por el Estado.

La reflexión sobre un museo implica pensar más allá de la mera exhibición de piezas en un lugar determinado; dentro de un museo están implicados procesos de socialización en los que un espacio se destina para el disfrute, la admiración y el conocimiento por parte de un público indistinto de obras que son parte de una *historia común* y el testimonio del pasado en el presente. De esta manera el museo ya no es un espacio limitado como lo fueron las exposiciones de academia o las colecciones privadas, sino es la posibilidad de múltiples encuentros entre diversos sujetos, tiempos y geografías.

Así, las obras novohispanas dejaron de *adornar* conventos, iglesias u hospitales, para estar en el segundo piso de Tacuba 8, mientras que las pinturas de Velasco y sus contemporáneos salieron de la esfera académica para formar parte de la sección del siglo XIX. Estas piezas no sólo se diferencian por su estilo o su distancia temporal, sino que a pesar de que todas forman parte del *patrimonio nacional*, en el caso de los primeros cuadros, no existía siquiera la idea de una nación mexicana como tal. Los artistas coloniales que dejaron sus trabajos para la posteridad no sólo no se imaginaron un museo, sino que lo más probable es que no se pudieran imaginar un país llamado México en su Nueva España.

Como se había mencionado anteriormente en el primer capítulo, la obra de arte trasciende. Las piezas van más allá de su presente concreto, atraviesan fronteras y periodos. Es realmente increíble que piezas que se encuentran en el MUNAL hayan sido testigos de la caída de una colonia, una independencia, dos imperios, una revolución y múltiples sucesos que han constituido el territorio cambiante que por ahora es México.

Los museos en general, y el MUNAL en particular, son recintos de gran importancia pues no sólo resguardan obras de riqueza inconmensurable, sino también son los espacios en los que

²⁶⁹ *Op. cit.*, Nava Rivero.

el tiempo permanece. Las potentes obras costumbristas del siglo pasado se encuentran con las mismas condiciones del campo, sus mujeres, sus hombres y su pobreza. Los inmortalizados paisajes de la geografía nacional demuestran cómo es que ésta ha ido cambiando a lo largo de diversos procesos. El siglo XVI acompaña al visitante de la segunda década del siglo XXI, la moda novohispana de los cuadros se mezcla con los teléfonos inteligentes, los temas religiosos rememoran experiencias tanto individuales como colectivas de este inmenso país. Así, los objetos han recorrido un largo camino para abrirse espacio dentro de las paredes del museo.

Múltiples elementos resisten el pasar de los años como edificios, artefactos, incluso espacios. Sin embargo, las obras de arte no sólo recorren el tiempo en su materialidad, también a través de su subjetividad. El arte es una puerta en el tiempo, lo que permite su permanencia es lo sensible, cualidad inmanente de cada ser humano. Las obras son comunicación, en el sentido de que transmiten mensajes o información. En el momento en que las piezas encuentran un espectador, contagian el amor, la angustia, la calma, la inmensidad, la ternura, que está representada en ellas. Además de lo que el objeto comunica en sí, se agregan nuevas subjetividades porque son reivindicados por una nación o una comunidad y éstas agregan nuevas consideraciones.

Los sujetos tienen la capacidad de ser empáticos con las obras, sin importar la distancia temporal o geográfica. Al estar frente a una obra se experimenta alguna reacción, a pesar de no ser la esperada por los creadores. Es ahí cuando se logra efectivizar cualquier obra de arte, en el momento en que es observada e interiorizada. Así mismo, las piezas también permanecen en las subjetividades de los individuos cuando éstas entran en su propio universo simbólico; logrando mantenerse en el presente de diversas formas.

El museo entonces se posiciona como receptor de la sensibilidad social. Al momento de resguardar y exhibir objetos que ilustran situaciones y transmiten ciertas impresiones, los visitantes, además de experimentar por su cuenta las obras, también conocen cómo es que se ha retratado y se han sentido las múltiples experiencias humanas en distintos momentos históricos.

4.2 Estado fundante

Los países latinoamericanos atravesaron múltiples problemas tanto internos como externos, para consolidarse como naciones independientes y soberanas. El Estado mexicano no fue la excepción, su proceso histórico contiene diversas contradicciones. Para afirmarse a sí mismo, ha recurrido a la resignificación de múltiples elementos culturales y sociales.

Todo Estado necesita delimitar su tiempo y espacio. Los tiempos de la nación están determinados por los episodios históricos que configuraron de cierta manera el proyecto político soberano de cada país. Así mismo, el espacio se establece a través de fronteras políticas, las cuales se han modificado en distintos periodos. Además, requiere establecer una identidad en la que todos los seres humanos que habiten dicha geografía se sientan parte de ésta. La identidad cultural, conformada por territorios y colecciones, se apoya en un patrimonio material e inmaterial, reforzando la entidad construida, donde lo compartido es idéntico para toda la población²⁷⁰. La identidad tiene su santuario en monumentos y museos, condensada en colecciones que reúnen la esencia de ésta²⁷¹.

El desarrollo moderno intentó distribuir objetos y signos en lugares específicos, las mercancías en las tiendas, los objetos del pasado fueron remitidos a los museos de historia y los objetos estéticos a los museos de arte; los mensajes que emite cada cosa indica cómo deben usarse y efectivizarse²⁷². Se genera así una organización sistemática del espacio social, cultural, económico y político, en donde se establece desde el Estado qué consumir y cómo hacerlo, en correspondencia con su narrativa.

La idea de *lo nacional* es una construcción compleja, pues es un ejercicio que establece una semi identidad que al mismo tiempo es fuerte, transparente, irrealizable, fugaz e inconstante²⁷³. Al abarcar una territorio tan vasto y heterogéneo el discurso identitario resulta tan superficial, como efectivo.

²⁷⁰ *Op. cit.*, García Canclini, p. 177.

²⁷¹ *Op. cit.*, García Canclini, p. 178.

²⁷² *Op. cit.*, García Canclini, p. 280.

²⁷³ *Op. cit.*, García Canclini, p. 122.

La delimitación de conductas, símbolos, personajes y espacios propios es un proceso complejo y de conflicto constante. El *pueblo* comienza a existir como referente del debate moderno a fines del siglo XIX y principios del XX, con una importante contradicción pues la inclusión era abstracta pero la exclusión era concreta²⁷⁴. El concepto de pueblo fue utilizado como legitimador de la hegemonía burguesa al incorporar a las masas dentro de la agenda pública, pero no perdió la molesta connotación de que lo popular es in-culto. Lo culto, popular, nacional, inclusive lo extranjero, son construcciones culturales que se configuran históricamente mediante ejercicios de ritualización de patrimonios esencializados²⁷⁵.

En el caso de nuestro país, la identidad nacional se ha construido a través del mestizaje y de cierta romantización de procesos históricos de los que ha surgido una nueva subjetividad: la mexicana²⁷⁶. Así, el museo entra como un instrumento para exaltar la raíz india²⁷⁷, la cual da sustento a la nación mexicana. Producto de *todas* las culturas indígenas, ser mexicano no es ser *arcaico*; ser mexicano es sinónimo de ser moderno.

Resulta importante exponer que *ser mexicano* deviene en múltiples identidades, algunas sostenidas desde el gobierno, otras afirmadas por comunidades, además de las que se posicionan como antagónicas a la oficial. Ciertas representaciones de lo nacional promovidas por las políticas estatales se presentan más como construcción de un espectáculo engañoso para mostrar unidad y conciencia política, que como correspondencia realista con las relaciones sociales²⁷⁸.

Como ya se había mencionado anteriormente, todo museo queda delimitado por el Estado que lo da a luz y se configura en relación con la narrativa nacional. El grupo político al mando genera espectáculo de su historia en la medida en que a través de grandes instalaciones, recintos sublimes, en combinación con el discurso oficial, se presenta la riqueza histórica, artística

²⁷⁴ *Op. cit.*, García Canclini, p. 194.

²⁷⁵ *Op. cit.*, García Canclini, p. 339.

²⁷⁶ Es llamativo el caso mexicano dentro de la región latinoamericana pues retoma como elemento fundante a las civilizaciones mesoamericanas, al contrario de otros Estados donde su política fue la de la erradicación total.

²⁷⁷ Bonfil Batalla Guillermo, *México Profundo. Una civilización negada*, CONACULTA, Grijalbo, México, 1989.

²⁷⁸ *Op. cit.*, García Canclini, p. 177.

y cultural. De esta manera los objetos, piezas y obras no sólo son expuestos por su valor en sí, sino también funcionan para mostrar la riqueza patrimonial y poder de una nación.

La exposición de las piezas no es casual. A través de una racionalización espacio-objeto y su relación con la narrativa de la historia nacional es como se van delimitando las obras y los recintos para quedar en concordancia y reforzar la identidad. Así la museografía acomoda y dispone las piezas para crear el recorrido más favorable.

La creación del Museo Nacional de Arte ha tenido muchas implicaciones que es necesario retomar. La forma en que se consolidó el museo reforzó el centralismo institucional y cultural, pues no implicó solamente que las grandes colecciones estuvieran en la capital del país, sino que para lograr llenar estos recintos se dispusieron de obras que fueron hechas o se encontraban fuera de la Ciudad de México. Espacios culturales más pequeños tuvieron que ceder sus colecciones o partes de ésta, en aras del nuevo gran museo. Lo que significó que no sólo la producción regional fuera llevada al centro, sino que la población fuera en cierta medida despojada del trabajo hecho de y para sus comunidades²⁷⁹.

Así mismo es necesario recalcar que las piezas que contiene dicho recinto corresponden al canon, sobre un tipo de arte. Un arte culto, de academia, occidental. Esto significa una delimitación tanto de los objetos como de los sujetos. La colección empieza en el periodo novohispano, con los trabajos realizados en la Academia de San Carlos, la parte del siglo XIX también es un recorrido por las pinturas y esculturas producidas dentro de la institución artística; es hasta el siglo XX cuando las piezas ya no están directamente relacionadas con dicho establecimiento educativo, sin embargo, el canon se mantiene.

Esto no significa que el *arte popular* no sea reconocido ni exhibido, solamente que no en el Museo Nacional de Arte. El Estado mexicano destinó otro espacio para la exposición artística que no precisa de la academia. El 24 de septiembre de 1982 se fundó el Museo Nacional de las

²⁷⁹ Es importante recordar que la colección no sólo se consolidó a partir de esta manera, también existen obras que fueron donadas por artistas o sus familiares.

Culturas Populares, el mismo año que el MUNAL²⁸⁰. Esta tajante separación ha generado interesantes e importantes debates, los cuales exceden los fines de esta investigación y lamentablemente no serán abordados.

Es fundamental hacer notar que además de sólo exponer una producción artística particular, únicamente un grupo reducido de sujetos eran los posibilitados de realizarla. La ausencia de artistas femeninas es abrumante, la nula existencia de firmas indígenas da cuenta de cierto tipo de relaciones de poder. El MUNAL entonces alberga principalmente las obras de hombres españoles, criollos y mestizos que tuvieron las condiciones de estudiar el arte de academia²⁸¹.

El Museo Nacional de Arte, al exhibir su colección, está también estableciendo y relacionando un tipo de trabajo artístico con un periodo específico; va forjando un paralelismo entre artistas, obras, estilos y temas con la historia de México. Así es como se puede identificar dentro del periodo colonial las pinturas con motivos religiosos creadas en claroscuro, los paisajes de José María Velasco con la naturaleza del centro y sur del país; los óleos costumbristas con la vida rural, las tradiciones y la realidad mexicana del siglo pasado. De esta manera los visitantes del MUNAL también vinculan a los momentos históricos que han acontecido en el país, piezas concretas que se exponen en dicho recinto.

3.3 Tiempos de la colección

Los museos nunca son espacios cerrados o terminados, se mantienen en reformulación constante y discusión permanente. Muchos debates se han abierto acerca de qué objetos corresponden con qué espacios de exposición. Mucho depende de las nuevas corrientes en la museología, las políticas culturales de los Estados y los procesos históricos acontecidos a lo largo del tiempo.

²⁸⁰ [Acerca de](https://www.museoculturaspopulares.gob.mx/acerca-de) Museo Nacional de Culturas Populares
<https://www.museoculturaspopulares.gob.mx/acerca-de> Consultado el 12 de febrero de 2020

²⁸¹ *Op. cit.*, Berman.

El caso de José María Velasco resulta muy ilustrativo de las discusiones que se generan en torno a la figura de un autor, a su trabajo y cómo forman parte de la colección de un museo. Tras la muerte del artista en 1912, su trabajo fue heredado a sus hijas. José María Velasco dejó un legado de más de 300 piezas, entre óleos, acuarelas, litografías, pinturas en miniatura y retratos. En 1944, con la entrada de México a la Segunda Guerra Mundial, con la intención de salvaguardar las obras de Velasco, las herederas del artista decidieron vender aproximadamente 30 óleos²⁸² al Estado mexicano, a un precio de 240,000 pesos²⁸³.

Las autoridades gubernamentales tienen que cooperar entre ellas y con los artistas nacionales para la conservación de un patrimonio que no sólo le pertenece, sino que se presenta como la superación a las interrogantes sobre la identidad artística y nacional²⁸⁴. Así, el Estado se posiciona como el mejor garante en la conservación y resguardo de las obras de arte, en comparación con la capacidad de individuos, para enfrentar cualquier eventualidad que ponga en riesgo las piezas.

Las piezas quedaron almacenadas durante un tiempo hasta la creación del Museo de Arte Moderno en 1964 donde se expusieron en el naciente museo. Existen varias anécdotas acerca del porqué la colección de Velasco se llevó al MAM; la primera narra que el presidente López Mateos especificó que las obras del artista estuvieran en la segunda sala porque “él fue el maestro de maestros”²⁸⁵. La otra versión refiere a que las obras se montaron ahí debido a que no había colecciones qué poner en el museo, ni lugar donde poner a Velasco²⁸⁶.

Sin embargo el Museo de Arte Moderno tuvo una reformulación en sus exposiciones. Se decidió que la sala de Velasco desapareciera porque “él era un gran pintor del siglo XIX que necesitaba estar en un museo consagrado a la memoria”²⁸⁷. En 1981 las obras pasaron a formar

²⁸² Con el paso del tiempo el Estado fue adquiriendo más obras de Velasco hasta llega a la cifra actual.

²⁸³ Morales Sonia, *Polémica por el Museo José María Velasco; El Distrito Federal y Toluca en disputa por la obra del pasajista*, Proceso, México, 1989.

²⁸⁴ *Ibid.*,

²⁸⁵ *Ibid.*,

²⁸⁶ *Ibid.*,

²⁸⁷ *Op. cit.*, León, p. 340.

parte del Museo Nacional de Arte, que se inauguró un año más tarde²⁸⁸. Así mismo, las piezas del artista fueron llevadas en 1984 a la exposición “José María Velasco y su tiempo” en el Museo del Castillo de Chapultepec, pero regresaron al MUNAL para formar parte de la colección permanente.

En 1992 en conmemoración del octogésimo fallecimiento de José María Velasco, el gobierno del Estado de México dispuso abrir un museo con el nombre del artista para hacer homenaje al hombre que inmortalizó con su pincel la geografía del Valle de México. El espacio que se destinó fue una casa en la capital, Toluca. Esta decisión generó mucha polémica pues a pesar de ser la entidad donde nació Velasco, era originario de Temascalcingo por lo que varios comentarios sugerían que el recinto se abriera ahí. Otros argumentos proponían que se abriera el museo local en la misma Ciudad de México, cerca de la Villa, donde residió mientras vivió en la ciudad²⁸⁹.

Otro tema que fue de preocupación fue la colección, a pesar de que el Estado ya contaba con varias piezas en su resguardo, todavía había muchas obras en manos de los nietos, de particulares, incluso se confirmaba la presencia de cuadros en otras partes del mundo. La mayor inquietud por parte de la comunidad museística era el desmembramiento de las pocas piezas con las que se contaban.

Imagen 4.0.1

²⁸⁸ *Op. cit.*, Morales

²⁸⁹ *Op. cit.*, Morales

Afortunadamente la colección fue aumentando, actualmente el Museo Nacional de Arte resguarda, exhibe y difunde un poco más de 190 obras del pintor²⁹⁰. Así mismo existen otros dos recintos donde también se expone su trabajo. A pesar de los argumentos en contra de la creación del museo, el proyecto se realizó y el museo público “José María Velasco” ubicado en Toluca, desde 1992 ha albergado más de cuarenta trabajos del artista, además de difundir el trabajo de pintores contemporáneos de Velasco²⁹¹.



Imagen 11. Museo José María Velasco, Toluca, Edo de México

Así mismo, el Museo Soumaya, museo privado perteneciente a la Fundación Carlos Slim, también resguarda una parte del legado de José María Velasco. Las obras están dentro de la colección “Paisaje del México Independiente”, exhibido en la Plaza Carso, ubicada en la Ciudad de México. Así mismo, hay que recordar que el óleo de Catedral de Oaxaca se encuentra en el Museo del Vaticano como un regalo que el propio artista concedió a la institución.

El museo Soumaya es producto de una serie de fenómenos y relaciones que han acontecido desde las últimas décadas del siglo pasado. El adelgazamiento del Estado y la concesión a privados para operar y brindar servicios ha significado en la esfera artística la privatización de la cultura. Resulta significativo que en los últimos años han proliferado espacios de exposición administrados por instituciones privadas, en su mayoría grupos empresariales.

²⁹⁰ *Los paisajes de José María Velasco, símbolo de la identidad nacional*, Dirección de Difusión y Relaciones Públicas INBAL <https://inba.gob.mx/prensa/12867/los-paisajes-de-jose-maria-velasco-simbolo-de-la-identidad-nacional>. Consultado el 26 de agosto de 2019

²⁹¹ Milenio Digital, *Dónde ver los paisajes de José María Velasco*, Milenio, México, 2016.

Este fenómeno se convierte en un nuevo signo histórico de privatización de un proyecto comunitario como lo fue el museo.

El caso de la museificación de la obra de Velasco ejemplifica cómo es que el museo es un espacio siempre en disputa. Se alcanzan a ver las posturas centralistas acerca de que las obras de arte se deben mantener en la capital, y las otras que promueven la creación de espacios culturales en espacios que no son centros políticos ni económicos²⁹². Además se entreen las problemáticas que se generan al momento de establecer qué objetos entran en qué espacios, pues no está previamente estipulado sino que cada pieza y cada artista debe defender su lugar en la pared de exhibición. Así mismo se muestra la preocupación del Estado por administrar y aumentar sus colecciones y recintos para incrementar también su riqueza cultural.

3.4 José María Velasco en la época de la reproductibilidad técnica

Se ha mencionado que el museo está dispuesto en relación con el discurso nacional. Esta narrativa es reproducida y afirmada en todas las instituciones del Estado de diferentes maneras. Las instituciones educativas son elementos fundamentales para la formación identitaria de los sujetos, en este caso, mexicanos. Es en el proceso de aprendizaje cuando la nación cuenta su historia y exige que sea interiorizada e identificada como propia.

Los grandes relatos ordenan y jerarquizan la vida social y cultural. Los recintos culturales acomodan los símbolos, el arte y el tiempo, además de contestar e ilustrar las preguntas sobre lo nacional y la soberanía. De esta manera el patrimonio funciona como un ejemplo material y concreto que puede ser utilizado para afianzar *la* identidad.

José María Velasco no ha quedado únicamente dentro de los recintos museísticos de exhibición. El Estado ha aprovechado el legado del artista de múltiples formas, la colección ha

²⁹² A pesar de que el museo regional se inauguró fuera de la capital de la República, no se llevó realmente a una comunidad periférica, pues el Museo José María Velasco se consolidó en la capital del Estado de México.

salido de la colección. Con una distancia temporal relativamente corta entre la vida de Velasco y la actualidad pero con cambios tecnológicos impresionantes, las obras del pintor han podido socializarse más allá de sus propios límites.

Las nuevas y cada vez más novedosas herramientas de reproducción masiva de imágenes han permitido una distribución nunca antes vista. Copiar imágenes cada vez es más fácil, rápido y éstas logran atravesar fronteras físicas, políticas y culturales sin mayor problema. Ya no resulta necesario ver la obra en vivo para conocerla o admirarla. Este desarrollo técnico tiene múltiples alcances pues literalmente amplía el universo visual de los sujetos más allá de su entorno.

La reproductibilidad que ha logrado el mundo moderno permite no sólo desplegar imágenes creadas en el presente, sino que una de sus mayores conquistas es que ha multiplicado masivamente imágenes y piezas del pasado que en su momento era imposible, sacándolas de su tiempo y espacio. Así, la técnica ha llevado de diversas formas el contenido artístico y científico a millones de sujetos, haciendo posible un mayor conocimiento sobre ciencia, arte y sobre sí mismos. De esta manera, es posible leer obras de siglos pasados u observar cuadros y esculturas que se hicieron del otro lado del mundo.

A pesar de sus significativas ventajas, Walter Benjamin apuntó hacia un problema que traería la reproducción técnica de piezas. Las obras contienen un *aura*, una singularidad material que es única e irrepetible, al momento de multiplicar sin restricciones, las piezas pierden su autenticidad, se difumina, se vuelve *líquida* y queda como una imagen más entre todas, abandonando su valor, su contexto y materialidad²⁹³. “La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición y atenta contra la irrepetible”.²⁹⁴ La importancia de los museos y otros espacios de exposición es que en esos recintos se resguarda el aura y la materialidad concreta de las obras.

El Estado tiene la capacidad de hacer reproducciones masivas. De esta manera, hace circular sistemáticamente por todo el territorio imágenes y símbolos que afiancen su poder y

²⁹³ Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

²⁹⁴ *Op. cit.*, Benjamin.

legitimidad. En México desde inicios del siglo pasado se han implementado programas culturales y educativos con el objetivo de formar a los nuevas generaciones en las ciencias y humanidades en favor de la nación. El modernismo cultural en vez de ser des-nacionalizador, dio el impulso y repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional²⁹⁵.

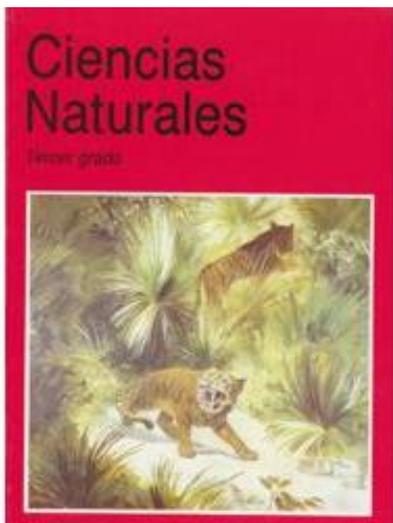


Imagen 12. Portada de libro de la SEP, Ciencias Naturales 3°, generación 1993

Los libros de texto gratuitos, creados y distribuidos por la Secretaría de Educación Pública han sido un elemento clave en la formación de la población mexicana. Dentro de sus páginas se encuentran no sólo temas científicos sino también es un espacio formativo en el que niños y niñas conocen la historia de su país. La escuela separa con corte fundador los hechos históricos que establecieron las maneras correctas de ocupar el espacio nacional²⁹⁶. El formato de los libros se ha modificado al pasar de los años, aunque siempre han mantenido una relación alegórica con la identidad y las tradiciones nacionales, claramente visible en las portadas.

Con la intención de acercar a las generaciones más pequeñas y distribuir más allá del centro político el trabajo de múltiples artistas, una selección de pinturas ocupó las carátulas de los libros de la SEP. Desde las ediciones de 1982 se han incorporado obras plásticas a las portadas²⁹⁷. En la edición de 1993 aparece por primera vez el pincel de José María Velasco. De esta manera la niñez mexicana además de aprender sobre Geografía o Ciencias Naturales incorporaba a su imaginario cotidiano la obra de uno de los paisajistas del siglo XIX más importantes del país.

El caso de los libros de texto es muy ilustrativo pues es un claro ejemplo de la reproducción masiva de imágenes a nivel nacional y transgeneracional. Así mismo resulta

²⁹⁵ *Op. cit.*, García Canclini, p. 78.

²⁹⁶ *Op. cit.*, García Canclini, p. 155.

²⁹⁷ *Catálogo de Libros*, Secretaría de Educación Pública <https://historico.conaliteg.gob.mx/> Consultado el 16 de noviembre de 2019.

significativo pues personalmente mi educación básica estuvo acompañada por las pinturas de José María Velasco, Diego Rivera, Remedios Varo, Dr. Atl, etc. Años después, al regresar al MUNAL y encontrar dichas obras, las reconocí, sabía que las conocía y que han/habían formado parte de mi educación e infancia, y, por lo tanto de mi identidad.

El **Citlaltepetl**, ese inmenso ferrocarril que se abrió paso en la accidentada geografía del sur de México había sido testigo de mi formación. Observar la obra original no es comparable con ver la imagen en un cartoncillo que es la portada de un libro escolar. El MUNAL había dispuesto el espacio para darle la magnificencia que el cuadro merece, así, también se reposicionó dentro de mi imaginario.



Imagen 13. El Citlaltepetl o Cañada de Metlac, 1897. José María Velasco

Siguiendo con la argumentación, los museos entonces pueden pensarse como escenarios, lugares donde un relato se pone en acto pues expone representaciones de lo social, de diferentes temporalidades, las cuales son elaboradas con un sentido dramático, comentándose y autorrefiriéndose por la memoria colectiva e individual²⁹⁸. El museo es el espacio donde se puede visibilizar la textura, los pliegues, el tamaño y los colores reales que en otras presentaciones no se logran apreciar. El museo presenta el trabajo de las manos artistas de siglos pasados.

La tecnología no ha dejado de evolucionar. El siglo XXI ha socializado la tecnología del internet. Esta herramienta ha sido un fenómeno que ha revolucionado la vida cotidiana pues permite conectarse con el Globo entero en cuestión de segundos. Todas las esferas se han transformado, en el caso del mundo artístico, la reproducción digital ha sido avasallante.

En un dispositivo con acceso a internet se pueden buscar y encontrar obras de diversos lugares, producidas en tiempos varios. Además se puede saber la vida y el trabajo de muchos artistas. Son cada vez más museos los que han digitalizado no sólo su colección, sino también han

²⁹⁸ *Op. cit.*, García Canclini, p. 340.

digitalizado posibles recorridos, permitiendo a los interesados conocer el recinto y sus obras a pesar de encontrarse a miles de kilómetros de distancia.

Es imposible negar que la técnica permite creaciones dinámicas y novedosas, que la vertiginosidad de la tecnología ha acercado al Globo y a los diferentes tiempos. Particularmente, en la esfera del arte donde se puede conocerlo todo en un mismo lugar, recintos como los museos pueden verse tan obsoletos pues están limitados a una sola colección que, en la gran mayoría de los Estados latinoamericanos está cada vez más descuidada.

Bajo el Nuevo Orden mundial de la liberación del mercado y en el marco de procesos de adelgazamiento del Estado, los recintos museísticos públicos no representan una prioridad, pues no generan valor económico. Los museos y demás espacios culturales han sufrido año tras año una rebaja en su presupuesto que no sólo los imposibilita a adquirir nuevas piezas, sino también restaurar y mantener adecuadamente sus colecciones. A pesar de todas las dificultades estos espacios conservan la herencia histórica, artística e identitaria en las piezas que albergan.

Las obras hablan, gritan o murmuran la sensibilidad que los hizo posible, también dan un breve testimonio de lo que aconteció para que unas manos pudieran trabajarlas y crearlas. Las piezas y su cuidado reflejan las subjetividades pasadas y presentes, al mismo tiempo que son el resultado de cómo los sujetos van relacionándose con su propia historia.

A pesar de que las tecnologías y los museos pueden parecer antagónicos o que las primeras ya superaron a los segundos, en esta investigación se invita a pensarles como elementos dialécticos para la conservación y acumulación de información histórica, artística y científica; teniendo en cuenta sus límites y alcances. La colección de un museo por más basta que sea, siempre se condiciona a lo que se resguarde en el recinto por lo que resulta demasiado complicado conocer obras o artistas homólogos a los que están exhibidos; sin embargo, se tiene la oportunidad de observar directamente la materialidad concreta de cada pieza, la cual es el resultado final no sólo del trabajo del autor, sino de una serie de relaciones sociales.

El mundo virtual se ha convertido en un espacio inigualable para compartir, obtener e intercambiar información de todo tipo. Por su lado, la tecnología digital en la esfera artística permite además de conocer infinidad de obras, también se puede conocer la biografía de autores

de todas las ramas del arte; además de proporcionar información detallada sobre corrientes y vanguardias artísticas. En el caso de los museos, cada vez son más los recintos que permiten a los internautas realizar un recorrido virtual por su exposición para que además de conocer las obras, también el espacio museístico.

Resulta significativo que al momento de que esta investigación está por concluir, en medio de la pandemia, los grandes museos hayan cerrado sus puertas a los visitantes, pero han ofrecido un recorrido en línea para esta temporada de confinamiento, acción que ha sido aplaudida por la comunidad. Esto hace ver que los museos buscan estar presentes en la cotidianidad, aún en contingencia y que se puede lograr una relación mucho más estrecha entre los recintos museísticos y su público.

El mundo digital permite sincronizar, pausar y extender infinitamente experiencias y trabajos. Las tecnologías logran crear espacios y tiempos comunes para los sujetos, aún cuando sus contextos no sean iguales; mediante una plataforma virtual se pueden encontrar diferentes personas en un mismo momento, sin importar en qué parte del Globo se encuentren. Las barreras naturales de las diferencias horarias se han erosionado significativamente pues ya no determinan la capacidad de las acciones, principalmente las digitales.

En esta coyuntura digital atravesada por una pandemia, se han multiplicado los tiempos sociales. Bajo el precepto de quedarnos a resguardo, se ha exponenciado el uso de tecnologías virtuales para muchas de las actividades y relaciones humanas, ya sean laborales, recreativas, de investigación o educativas.

Consideraciones finales

Finalmente, estas líneas conclusivas buscan hacer un ejercicio de abstracción y síntesis sobre lo anteriormente expuesto, así como anotar reflexiones que pueden delinear futuras investigaciones. A partir de la investigación, se pueden concluir nueve ideas.

La primera de ellas es que lo expuesto en los capítulos que componen la investigación, permiten considerar al museo como un proceso en movimiento que contiene diversos procesos, tiempos múltiples que son necesarios conocer para comprender las complejas funciones y significados sociales que se le asignan a un museo. Más que un espacio terminado o un lugar estático, los museos pueden comprenderse de manera más completa si miramos y entendemos los múltiples tiempos que lo conforman y le dan movimiento, tiempos históricos de larga duración y tiempos contingentes y veloces como los de la reproductibilidad técnica.

El MUNAL es ejemplo sobre cómo cada presente se relaciona de manera distinta con los tiempos pasados, lo cual conduce a pensar que el museo y sus significados tienen que ser analizados desde una mirada que contemple la vastedad temporal que se da cita en el recinto, que configuran su presente y su sentido futuro.

Al ser un espacio moderno, el museo tiene que comprenderse a la luz de una serie de visiones y formas de comprender el mundo propias de la cultura occidental. Como se dijo anteriormente, la modernidad es contradictoria, su comprensión requiere del análisis de su relación con lo tradicional y contemporáneo; la multiplicidad temporal como dispositivo de análisis puede ser una forma de comprender al museo en su incesante cambio y movimiento, además permite pensar este recinto en sus complejas disputas por los sentidos y significados sociales que se le otorgan.

Dentro de estos recintos se exhiben no sólo las piezas que contiene la institución, sino se crea un recorrido que mediante la narrativa busca darle sentido y poner en consonancia los objetos con un proyecto específico. La creación y mantenimiento de un museo está siempre relacionado con las políticas culturales del Estado nación en el que se encuentra. Cada país busca afirmarse presuntuosamente a sí mismo con sus homólogos y con sus habitantes.

El segundo punto que se puede retomar es que los museos entonces se posicionan como un espacio ideal para reproducir y reafirmar simbólicamente el poder. Las obras contenidas en los recintos se exhiben, además de ser elementos culturales y artísticos importantes, son símbolos que muestran la riqueza y el poder de las naciones. Mediante un relato heroico y libre de contradicciones, en su interior, se presentan los objetos ante el público como algo bello, valioso y común a todos los habitantes de dicho país.

Las relaciones existentes entre el arte y el poder quedan explícitas cuando se piensa al patrimonio. El patrimonio es cómplice y testigo de la dominación sistemática de los Estados sobre territorios y naciones. Las impresionantes y vastas colecciones de los grandes museos europeos requirieron el saqueo constante de las metrópolis hacia *sus* territorios de ultramar. De esta manera, los grandes museos del viejo continente exhiben presuntuosamente objetos maravillosos, exponiendo de manera discreta las violentas relaciones políticas y económicas que conlleva la colonización.

Actualmente la gran mayoría de los recintos más icónicos de arte y cultura resguardan y son *propietarios* de piezas hechas por otras comunidades. Son múltiples los casos en los cuales se ha solicitado la devolución de las obras a sus lugares de origen, sin embargo son pocas las situaciones donde se hace efectivo el regreso de los objetos. Además de poseer las piezas, lo cual ya es un hecho violento, exponerlas como parte de la riqueza patrimonial es perpetuar la dominación heredada de la época colonial de manera simbólica.

Resulta imprescindible señalar que la dominación y la expropiación de piezas no sólo se presenta de centros a periferias globales, también dentro del mismo Estado existen relaciones de invisibilización y opresión a grupos específicos. Los espacios museísticos reproducen esta dominación pues son creados bajo la narrativa hegemónica, correspondiente al proyecto de nación, el cual expone una identidad y una visión específica de la historia. Dicha argumentación niega o no da espacio para otras experiencias acerca del proyecto nacional.

La tercera idea a reflexionar consiste en la multiplicidad temporal como prisma para analizar el fenómeno museístico. Para el caso concreto del Museo Nacional de Arte, donde se exponen obras con siglos de diferencia, esta forma de abordaje resulta sugerente. Un proyecto

tan ambicioso como el que se propone el MUNAL, que ha buscado exponer diversos quehaceres artísticos producidos en el territorio nacional, es tan complejo que requiere de insumos metodológicos para su comprensión sociológica.

Cualquier museo, incluido el MUNAL, para exponer su colección requiere posicionarlos dentro del continuum. Las unidades temporales con las que el museo monta su exposición son medidas que fueron inventadas dentro de la época moderna. A pesar de que el Museo Nacional de Arte contiene obras que corresponden con contextos premodernos, utiliza conceptos actuales que se han creado para cuantificar épocas pasadas. Esta utilización de unidades modernas resignifica el tiempo de las piezas, integrándolas a un sistema de medición temporal ajeno.

La homologación no sólo se presenta en el ámbito de las unidades temporales, sino también al momento de hablar del *tiempo de la nación*. Se toman como parte de la historia de un país, experiencias y momentos previos incluso a la consolidación de las propias repúblicas, sin dar cuenta de las importantes diferencias sociales, culturales, políticas e incluso religiosas. De esta manera, se exponen de manera generalizada los diversos episodios que han acontecido en el mismo territorio. Estas referencias arbitrarias resultan peligrosas pues no exponen a detalle las singularidades de épocas pasadas.

La tarea de quienes trabajan dentro del museo es compleja pues deben procurar recontextualizar las obras desde diversos ángulos, el primero es el tiempo del objeto en sí, situarlo en su tiempo y espacio. Además deben retomar la importancia que tiene la pieza para la nación moderna que se presume México. Por último, deben reactualizar la obra y volverla contemporánea a sus visitantes para que tenga actualidad en el presente. Así, la obra se puede observar desde tres dimensiones: su periodo de creación, la integración al proyecto nacional, y la actualidad de la obra.

Al tratarse de un recinto ubicado en el corazón de la capital del país, el Museo Nacional de Arte, se propone recopilar el quehacer artístico producido a lo largo del tiempo en el territorio mexicano. Sin embargo, al momento de profundizar en su colección salta a la vista la ausencia de determinados actores sociales, este punto es el eje de la cuarta reflexión conclusiva de esta tesis. Si bien en esta investigación no se abordó con la profundidad merecida el tema de las ausencias,

algunas de las reflexiones planteadas en la investigación dan pistas para problematizarlo. Dentro del museo escasean piezas firmadas por mujeres, a tal grado que solamente en las salas dedicadas al siglo XX se pueden encontrar mujeres artistas, dejando en duda o en el olvido trabajos realizados por ellas antes del siglo pasado. Parecería entonces que el recinto sólo expone obras de hombres que tuvieron la oportunidad de contar con una formación *profesional*.

Las mujeres han permanecido invisibilizadas en múltiples esferas sociales, incluido el mundo del arte. Si bien es cierto que actualmente es más fácil encontrar firmas femeninas dentro de exposiciones, ha sido una lucha constante para que las mujeres entren al espacio público como creadoras y no sólo como consumidoras u objetos de consumo. Hace menos de diez años, se inauguró en la Ciudad de México un museo destinado a la mujer mexicana y su contribución en la construcción de la nación, más no hay un reconocimiento explícito a su contribución en el arte.

Así mismo, otro elemento que el MUNAL también deja de lado es la creación artística que no es producidas bajo los estándares de la Academia y el canon occidental. Solamente aquellos trabajos que corresponden con ciertas características estéticas y de producción, pueden ser exhibidas dentro de este museo nacional. La peligrosa distinción entre arte -artesanía ha creado una escisión importante en el mundo del arte. En el caso del arte popular el gobierno mexicano ha destinado un museo propio para exponer el trabajo de *artesanos* y artistas.

El MUNAL como proyecto que resguarda el arte nacional podría hacer mención de las relaciones que posibilitan y determinan sus obras, además de mencionar el papel o la participación de los grupos antes mencionados a través de los siglos en el mundo del arte.

Siguiendo con la argumentación, la quinta reflexión que se menciona es la significativa diferenciación entre los espacios destinados a la *alta y baja cultura*. La existencia de dos espacios para exponer el arte de academia y el arte popular profundiza y perpetúa las diferencias entre las clases sociales tanto en la producción como en el consumo estético de la población. Lo popular es integrado en el discurso nacional con una diferenciación implícita y violenta. Así, el Estado delimita sus políticas culturales en relación las clases sociales, la sensibilidad y la narrativa, segmentando así, los universos simbólicos y sociales de la nación.

Esta diferenciación se mantiene al momento en que el público visita los recintos, en el caso específico del MUNAL se requiere contar con un amplio conocimiento histórico, cultural y artístico para poder aprehender las obras desde los diversos momentos en que se presentan. Así, el museo se presenta como un espacio complejo y de difícil digestión, donde sólo aquellos sujetos que tienen un capital escolar y cultural privilegiado son capaces de divisar toda la información. De esta manera a pesar de ser un recinto público, permanecen y se ensanchan las diferencias entre estratos sociales.

Dicha diferenciación también establece un distanciamiento de las clases sociales con ciertas obras. Por un lado, las clases altas mirarán con reticencia y con dejos de superioridad las piezas populares, mientras que las clases de estratos más bajos poco podrán acercarse a objetos que les son ajenos, y mucho menos podrán identificarse dentro de experiencias artísticas que mucho exigen, pero poco explican. Así, esta dicotomía entre lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular no da cuenta de una serie de relaciones y entramados que se comunican y se interpelan de diferentes maneras para afirmarse mutuamente.

Los museos pueden parecer obsoletos y su reflexión fuera de lugar en los debates actuales. Sin embargo, son espacios sumamente importantes. La sexta argumentación más que una idea conclusiva se podría considerar como un reconocimiento a estos recintos. Al custodiar una colección que con gran dificultad incrementa, podría pensarse que después de algunas visitas estos espacios no presentan nada nuevo. Sin embargo, es fundamental reconocer la importancia de dichos recintos pues en su interior se resguardan objetos y piezas de valor histórico, cultural y artístico inconmensurable.

Cada obra y artefacto conservado es el legado que los hombres y mujeres del pasado han otorgado para el presente y el futuro. Conocer las piezas es también conocer a la humanidad en un momento específico y por lo tanto la multiplicidad de tiempos que nos constituyen socialmente. Entender su condición de posibilidad y las relaciones que hay detrás de éstas es al mismo tiempo reconocer la sociedad cambiante que se ha transformado hasta lograr sujetos concretos como nosotros y nosotras. Por otro lado, los museos dedicados a conservar piezas naturales o paleontológicas también merecen mención pues los objetos que resguardan son

vestigios de un pasado que no habitamos y su presencia museificada en el presente, los convierte en símbolos que acercan tiempos distantes.

Como se dijo, estos espacios son de suma importancia no sólo a nivel nacional, resguardan fragmentos de historia de la humanidad. Un proyecto nacido de una de las revoluciones más importantes, bajo la idea de compartir el legado común, merece ser como uno de los espacios más importantes para la comprensión y socialización de la memoria, el arte y la historia.

Sin embargo, a pesar de su riqueza, la situación en la que se encuentran muchos de los museos es lamentable, debido a una reconfiguración económica que afecta directamente la esfera artística y cultural, los recintos quedan en el abandono y sufren recortes de presupuesto que afectan las colecciones y a los edificios que las contienen. Recordemos el tristísimo caso del Museo Nacional de Brasil, que fue devorado por un incendio el 2 de septiembre de 2018. En este percance se destruyó casi por completo el acervo, el cual incluía fósiles, huesos de dinosaurios y el esqueleto de la mujer más antiguo encontrado de Sudamérica. Estos artículos nunca más se recuperarán y serán una dolorosa pérdida no sólo para Brasil, sino para toda la humanidad.

Este caso se menciona para reflexionar sobre las condiciones en las que se encuentran los museos en la actualidad. En un contexto del Nuevo Orden Mundial, con la promesa o la amenaza del libre mercado, el adelgazamiento de las responsabilidades de los Estados y, ahora, una pandemia que ha paralizado a todo el mundo, estos espacios se vuelven mucho más vulnerables.

El neoliberalismo en América Latina ha disminuido estratégicamente la intervención del Estado para otorgar diligencias a privados en diversas áreas. Así mismo, los compromisos que todavía mantiene el gobierno son disminuidos sistemáticamente, poco a poco, con recortes presupuestarios o simplemente el abandono. En la esfera cultural y artística se van retirando los fondos públicos, para dar espacio a inversiones de privados.

La séptima reflexión que promete un interesante debate es sobre la nueva situación en la que el Estado ha cedido o perdido una parte de su hegemonía en la creación de símbolos, narrativas y recintos para la exposición, pues ahora existen nuevos espacios y emisores que interactúan con el público.

A partir de este panorama, habría que pensar cómo ha sido este traspaso, qué significa que existan otros grupos que generan símbolos, y, también quiénes son aquellos capaces de construir y mantener espacios como los museos privados. Por otro lado, tendría que reflexionarse también sobre las nuevas formas en que se configura la identidad, ahora que el discurso oficial se ha difuminado por las crisis políticas y económicas que atraviesa la nación, se pueden encontrar en el espacio público nuevas formas de constituirse y afirmarse como mexicano/a.

Resulta casi imposible señalar el momento coyuntural en el que se está terminando de escribir esta investigación, lo cual indudablemente trae consigo unas nuevas consideraciones. En medio de una crisis mundial que ha confinado a todo el mundo, los museos de todas las geografías han cerrado sus puertas, hecho realmente histórico. El único medio para permanecer en contacto con estos recintos es mediante medios digitales o impresos.

A través de sus redes sociales es como muchos museos han permanecido en contacto con sus públicos y han creado dinámicas para sobrellevar juntos el encierro. Además varios museos han puesto a disposición de cualquier interesado/a un recorrido virtual para no sólo conocer las piezas, sino también el espacio donde están resguardados los objetos. Así, los medios tecnológicos están acercando el arte y la cultura de una forma nueva. Se dejará para futuras investigaciones los análisis del impacto de la pandemia en los museos.

La tecnología permite relacionarnos y generar nuevas experiencias con los trabajos de la humanidad. En el caso de las piezas de arte y los recintos museísticos, las tecnologías digitales e impresas superan la problemática que se presenta ante la materialidad concreta de las obras, pues permiten recrear masivamente y sin interrupción los objetos que son de difícil manipulación. Las innovaciones dentro de la ciencia y la técnica han incrementado de manera exponencial el universo simbólico de los sujetos, en este proceso las barreras físicas de los objetos no impiden que nos acerquemos a ellos de alguna manera.

Con esto se invita a la reflexión de que los museos más que un espacio limitado por su espacialidad es un espacio abierto y en constante cambio. De esta manera se puede notar la actualidad de estos recintos, pues no son proyectos terminados, sino espacios cuya

transformación se relaciona con cambios sociales. Así mismo, considerando las nuevas posibilidades que brinda la tecnología, podrían pensarse nuevos espacios de comunicación y exhibición de obras, nuevas subjetividades expuestas y creadoras de nuevos discursos y piezas.

En medio de este caos, resulta mucho más fácil considerar a los museos y las tecnologías digitales como elementos complementarios, más que los primeros superados por los últimos; reconociendo sus límites y alcances de cada uno. Es fundamental reconocer la importancia material que tienen los recintos al albergar piezas únicas, aún con sus contradicciones, pues conservan el legado de la humanidad y si quedaran en el abandono sería una fatal pérdida. Por otro lado la revolucionaria herramienta que significa la comunicación a través de Internet, pone a nuestro alcance diversas experiencias museísticas. Tanto los museos, como la red digital, ayudan a conservar, difundir, informar y exponer el devenir humano.

Imagen 1. Museion	15
Imagen 2. Miembros de la familia Medici en un fresco pintado por Benozzo Gozzoli en 1461.....	18
Imagen 3. Palacio de Louvre durante el siglo XV	36
Imagen 4. Sesión de 1977 en Moscú	47
Imagen 5. Parte de la colección del Museo Nacional	64
Imagen 6. E l Museo Nacional en el edificio Moneda, 1865.....	65
Imagen 7. Antiguo Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas. Sin antejardín.....	75
Imagen 8. Autorretrato. José María Velasco	82
Imagen 9. Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel, 1875. José María Velasco, Óleo sobre tela ..	83
Imagen 10. Portada de libro de la SEP Geografía de 4°, generación 1993	88
Imagen 11. Museo José María Velasco, Toluca, Edo de México.....	100
Imagen 12. Portada de libro de la SEP, Ciencias Naturales 3°, generación 1993	103
Imagen 13. El Citlaltepetl o Cañada de Metlac, 1897. José María Velasco.....	104

Bibliografía

- Acerca de. (12 de Febrero de 2020). *Museo Nacional de Culturas Populares*. Obtenido de Museo Nacional de Culturas Populares: <https://www.museoculturaspopulares.gob.mx/acerca-de>
- Arte, M. N. (2004). *La Materia del Arte. José María Velasco, Hermenegildo Bustos*. México: CONACULTA.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Berman, M. (1995). *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire*. México: Siglo XXI.
- Board of Trustees of the National Museum of Art. (2006). *Guide. National Museum of Art*. México: CONACULTA.
- Bonfil Batalla, G. (1989). *México Profundo. Una civilización negada*. México: CONACULTA, Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2006). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Argentina: Siglo XXI.
- Cruz Hernández, G. (2017). José María Velasco. *Instituto de Investigaciones Históricas, Políticas, Económicas y Sociales*.
- Cumplido, I. (1843). Introducción. *Museo Mexicano*, Tomo I, Volumen I.
- Desvallées, A. y. (2010). *Conceptos Claves de Museología*. Paris: Armand Colin.
- Elias, N. (1989). *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (2016). *Culturas Híbridas*. México: De Bolsillo.
- García Serrano, F. (2000). *El museo imaginado*. España: MUSIMA.
- Hernández Hernández, F. (1994). *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis.
- Herreman, Y. e. (1980). Museos de México, Museos y Patrimonio Histórico. *Museum*.
- León, A. (2010). *Museo. Teoría y praxis*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Marx, K. (1970). *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid: Alberto Corazón.
- Marx, K. (2011). *Elementos Fundamentales para la crítica de la economía política. Grundrisse*. México: Siglo XXI.
- Marx, K. y. (1970). *La ideología alemana*. México: Grijalbo.
- Milenio Digital. (6 de Julio de 2016). *Dónde ver los paisajes de José María Velasco*. Obtenido de Milenio: <https://www.milenio.com/cultura/donde-ver-los-paisajes-de-jose-maria-velasco>
- Morales, S. (1989). Polémica por el Museo José María Velasco; El Distrito Federal y Toluca en disputa por la obra del pasajista. *Proceso*, La Redacción.
- Nava Rivero, J. (8 de Diciembre de 2009). *El museo. Espacio de representación y la nueva reconstrucción del significado de los objetos culturales*. Obtenido de Revista Electrónica Imágenes: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_nava01.html

- nosotros, S. (11 de Septiembre de 2018). *Historia del ICOM*. Obtenido de Consejo Internacional de Museos: <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/historia-del-icom/>
- nosotros, S. (11 de Septiembre de 2018). *Misiones y Objetivos*. Obtenido de Consejo Internacional de Museos: <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/misiones-y-objetivos/>
- Pearce, S. (1995). Estructurar el pasado: Las exposiciones arqueológicas. *Museum International*.
- Pérez Cerón, A. (Agosto de 2012). Qué bonito era Acapulco. *Periódico MUNAL*.
- Resources. (11 de Septiembre de 2018). *Founders of ICOM*. Obtenido de International Council of Museums: <http://archives.icom.museum/founders.html>
- Rodríguez Ranguel, V. (Agosto de 2012). Sombras Fantasmales. *Periódico MUNAL*.
- Rodriguez Saldaña, F. (2015). *Sociedad y Museo: hacia una museología de la liberación*. México: Tesis UNAM.
- Schwarz, S. B. (Agosto de 2012). Montañas Eternas, Pincel Inmortal. *Periódico MUNAL*.
- SEP, S. d. (16 de Noviembre de 2019). *Catálogo de libros*. Obtenido de Catálogo Histórico 1960-2017: <https://historico.conaliteg.gob.mx/>
- Stanley, M. (1999). Populismo en América Latina. *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*.
- Tibol, R. (1982). Para la Historia de los Museos en México. *Proceso*.
- Valencia García, G. (2009). *El tiempo en las ciencias sociales y las humanidades*. México: CEIICH UNAM.
- Varine-Bohan, H. (1979). *Los museos en el mundo*. Barcelona: Salvat Editores.
- Visuales, A. (26 de Agosto de 2019). *Los paisajes de José María Velasco, símbolo de la identidad nacional*. Obtenido de Dirección de Difusión y Relaciones Públicas INBAL: <https://inba.gob.mx/prensa/12867/los-paisajes-de-jose-maria-velasco-simbolo-de-la-identidad-nacional>